SOUFFLES



souffles

revue trimestrielle

directeur abdellatif laâbi

siège social 10 rue jouinot gambetta
ccp 989.79 - tél. 235-92
rabat maroc

sommaire

deuxième trimestre 1966

extraits de correspondance

Paris le 27 Avril 1966

Cher monsieur,

je reçois le premier numéro de **Souffles** *que vous avez eu la gentillesse de me faire envoyer.*

J'attendais cette revue, je l'espérais.

Oui, il fallait que vous repreniez le relais et que vous alliez ailleurs que nous.

Bonne chance ; je suis de tout cœur avec vous.

albert memmi

■

Alger, 22 Mai 1966

Cher ami,

dois-je vous dire que nous attendions ces « **Souffles** ».

« **Souffles** » *d'une déflagration qui, je le souhaite et l'espère par dessus tout, sera signal de salut au-delà du crépuscule domestiqué et du radotage aimable.*

Avant tout, vous savoir gré de cette mèche allumée sous le sommeil. J'ai beaucoup apprécié le courage du prologue qui de plus a le mérite de poser les problèmes tels qu'ils doivent l'être, c'est-à-dire privés d'un sentimentalisme rétrograde qui fleure, chez certains de nos littérateurs une débilité mentale vainement masquée par la démagogie.

Quant aux textes, outre leur indéniable caractère poétique, ils me paraissent doublement intéressants. D'une part ils illustrent et expriment, chacun à sa manière, ce besoin vital de sortir des chemins battus jusqu'à la trame, d'une poésie qui a fait son temps. D'autre part, le ton de ces poèmes m'assure que la relève ne sera pas un vain mot et qu'elle se fera de plus contre une poussiéreuse culture qui s'exilait nonchalamment (« le soleil africain » y étant certainement pour quelque chose) vers une sédimentation haillonneuse.

Aussi, je vous prie de bien vouloir trouver dans cette lettre un sincère encouragement pour la tâche difficile qui est la vôtre car l'incompréhension et la bêtise sont grandes autour des poètes qui veulent enfin dire quelque chose. Il faut payer de sa personne. En poésie plus que partout ailleurs. Mais ce qui me rassure, c'est la foi incorruptible qui se dégage de tous les textes et les noms de Khaïr-Eddine, de Nissaboury, de Fatha, d'El Houadri et le vôtre seront désormais pour moi signes d'une promesse dédaigneuse de toutes concessions hormis celles à la seule poésie.

Sera-t-il nécessaire de préciser que vous pouvez compter sur mon entière et amicale collaboration.

D'autre part, je serais heureux que le dialogue amorcé à la faveur de « **Souffles** » *se poursuive, aussi bien avec vous qu'avec les collaborateurs de la revue, puisque nous voilà compagnons de route...*

malek alloula

■

Honfleur, le 21 Mai 1966

Cher ami,

J'ai été très heureux de recevoir votre lettre et le premier numéro de la revue « **Souffles** »*, dont j'ai pris contact avec beaucoup d'intérêt. Elle témoigne de la vitalité d'une poésie de combat au Maroc dont votre pays a certainement le plus grand besoin.*

pierre jean oswald

La création d'une revue dans un pays comme le nôtre doit répondre à une nécessité. Elle ne doit pas combler un vide comme le pensent certains mais témoigner d'une « réalité en actes », ouvrir des perspectives qui, à long terme, définiront une voie, imposeront une nouvelle vision. Ceci revient à dire qu'une revue est avant tout la concrétisation d'un certain nombre de choix et d'options. Sans ces exigences préliminaires, toute tentative risque de n'être que la rencontre d'intérêts (illégitimes dans ce domaine) ou tout simplement du remplissage.

Mais l'exigence est un corollaire de la création et la création est l'aboutissement d'une conscience, d'un degré aigu de perception des problèmes nationaux et humains.

La création de « Souffles » a eu à l'origine diverses motivations. Il fallait s'opposer d'abord à ce courant d'inflation littéraire et culturelle qui a investi le pays depuis l'indépendance, courant qui ridiculise non seulement ses représentants, dépassés par les événements, mais surtout notre pays aux yeux de l'opinion mondiale, puisque cette pseudo-littérature officielle est celle qui est relativement lue et même traduite. D'autre part, nous ne voulons pas donner trop d'importance, en nous y attardant, à un groupe de nostalgiques de l'hégémonie culturelle dont le siège est à Casablanca [1] qui, dans ses réunions et soirées-lectures mondaines, accapare de jeunes poètes marocains et a la prétention de les diriger et de leur apprendre à « faire de la poésie ». Ce genre d'excroissance malodorante de l'ancien régime disparaîtra de lui-même une fois que ces jeunes poètes auront atteint une plus grande conscience de leur personnalité et des problèmes qui se posent à leur pays. Nous nous devons toutefois de dénoncer les agissements paternalistes de ces vieillards en mal de poésie.

Il fallait aussi, pour nous, devant l'impatience de la presse et de l'opinion nationale, faire acte de présence. Nous avons donc répondu présent dans notre premier numéro-manifeste en le consacrant aux textes de cinq poètes (qui écrivent d'ailleurs aussi pour le roman, la nouvelle, le théâtre), dans l'intention, avant tout, de mettre le lecteur directement en contact avec des œuvres, non des idées ou des doctrines.

Il fallait témoigner d'une production, d'une vitalité créatrice, condamnée de par les conjonctures du moment à végéter dans des oubliettes.

« Souffles » fut donc une issue vitale, le seul moyen de combat que nous pouvions adopter pour que nos voix se fassent entendre. Pour mémoire, je voudrais rappeler que, faute de mieux, des amis poètes comme Nissaboury et Khaïr-Eddine ont d'abord publié leurs poèmes dans la « Revue de l'Automobile » de Casablanca et que l'auteur de cet

(1) Il s'agit là des « Amitiés poétiques et littéraires ».

article a publié des textes et analyses dans des revues anachroniques à l'étranger.

« Souffles » fut enfin conçue au départ comme un outil de travail, un organe permettant à tous ceux qui ont quelque chose à dire dans le domaine littéraire et culturel, de s'exprimer en toute liberté, la seule censure qui puisse exister étant la qualité de l'écrit, son degré d'apport et de contribution à cette littérature nationale dont nous essayons de poser les premiers jalons. Nous avons appuyé dans notre premier Prologue sur le fait que le Groupe de « Souffles » ne constituait ni une école ni une coterie autarcique et que les textes publiés dans ce premier numéro avaient pour but, tout simplement, de formuler un ton, définir quelques principes et perspectives de base.

Le courrier, les textes que nous avons reçus, les contacts directs nous confirment que l'on ne s'est pas mépris sur nos intentions. L'équipe de la revue compte déjà de nouveaux amis au Maghreb, en Afrique et à l'étranger. Mais là furent les buts immédiats et collectifs qui ont motivé la création de cette revue. Maintenant, chaque écrivain est seul responsable de ses écrits et poursuit, dans son contexte et selon ses propres moyens, son aventure créatrice. « Souffles » ne doit pas gêner ce destin individuel mais en témoigner et l'aider dans un esprit de fraternité, de chaleur amicale, dans la conscience de buts communs.

Nous laissons ceux que notre entreprise indiffère, soit par préjugés (universitaires, d'hygiène personnelle), soit par refus de regarder les réalités en face, soit enfin par dessèchement intérieur et mirages gonflés, nous les laissons aux colonnes indescriptibles du « Petit Marocain ». Le café crème, les mots croisés, le compte rendu sportif et l'horoscope du jour n'ont fait de mal à personne. Pour les « intellectuels », il y a bien sûr les problèmes du planning familial, les Galas Karsenty et le ciné-club.

Mais à tous ces liseurs routiniers ou contraints du « Petit Marocain », nous souhaitons mauvais appétit.

Nous avons besoin de toutes les énergies pour trancher dans cette opacité les véritables problèmes, pour trouver une issue au marasme actuel. Nous sommes tous responsables et chaque geste, chaque parole, chaque écrit venant de notre part, revêt une extrême gravité. Discourite, charlatanisme, concessions ne doivent pas nous arrêter. Personne n'a le droit de se dérober.

L'avarice intellectuelle qui se complait dans ses propres contradictions finit par devenir une forme de stérilité. Le tout est de ne pas tricher, et, derrière une phraséologie hautaine, cacher son impuissance ou sa tiédeur. Décolonisation, culture nationale resteront de vains slogans tant qu'il n'y aura pas cette reprise en main de notre personnalité, tant que l'approfondissement de nos réalités présentes demeurera un mouvement de bascule giratoire à la surface, velléité dans les fameuses discussions sérieuses. A la base de tout combat, il y a une prise de conscience mue par la connaissance ardue, l'apprentissage des réalités proches et lointaines.

La science occidentale a eu jusqu'à maintenant le monopole de toute recherche. Notre histoire, notre sociologie, notre culture et notre art ont été étudiés et interprétés en fonction d'une curiosité dirigée, d'une

rigueur qui ne correspondent pas fatalement à notre optique, à nos besoins ou tout simplement aux strictes réalités. C'est notre rôle, tout en profitant de ce qui a été fait dans une relative objectivité, de tout remettre en question, de réorienter ces analyses en fonction des nouvelles données et de notre perception propre. Les inventeurs de drames, eux, militent pour l'immobilisme et ne font que perpétuer des hypothèques qu'il est devenu urgent de saper. Pour cela, il nous faut une grande lucidité et un grand courage. L'essai de M. Sahli « Décoloniser l'histoire » est significatif à cet égard et permet de fonder l'espoir en un décollement.

Nous avons à peine entamé notre itinéraire. Nous n'avons pas encore buté contre ces cycles de charcuterie des valeurs, contre ces impasses qui ont conduit certaines civilisations à la débilité, au scepticisme absolu. Nous sommes au stade du remembrement, de la redécouverte. Nous sommes au seuil de la parole qui n'a pas perdu son sens pour nous.

A cet égard, la violence du Groupe de « Souffles » n'est pas un haussement d'épaules de chevelus trafiquants de marijuana. Qu'on nous laisse donc tranquilles avec les beatniks ou autres marcheurs de la guerre et paix. Nous sommes trop ancrés, trop racés pour cela. Nous n'avons encore tué chez nous ni l'individu ni la collectivité. Si l'homme s'est achevé ailleurs par son propre langage ou ses propres créations, nous voulons démontrer qu'il ne s'est embourbé que parce qu'il a voulu jouer le jeu, que parce que l'appareil économico-social qu'il a constitué, a agi plus vite que lui, le domestiquant au lieu qu'il soit domestiqué et orienté. Reste à découvrir si d'autres hommes sont capables de refuser ce conditionnement et par quel cheminement ils comptent retrouver une réelle authenticité.

A ce niveau, nous nous devons de dégonfler ces formes d'hégémonies et de conquêtes passives qui sont en train de se substituer sous nos yeux aux méthodes traditionnelles de l'assimilation et de la dépersonnalisation. Hégémonies qui se veulent dialogue sincère. Mais nous ne sommes au stade d'aucun dialogue. A peine au stade du déblayage. Le dialogue n'est possible qu'au niveau d'une certaine exigence. Il ne saurait être accepté uniquement au nom de la tolérance.

Notre rôle est de montrer, dans ce domaine, que nous ne sommes pas des naïfs, qu'il est désormais difficile d'éviter toutes ces nouvelles vitalités qui vont bientôt commencer à demander des comptes.

abdellatif laabi

el mostafa nissaboury

les rues
(extrait)

j'allume une cigarette et songe encore au simoun
vieux simoun
contre qui
je porte des sistres de fatalismes
vieux simoun
et planche mortuaire
où ma race avait des jujubiers sur le corps
rue
nouer dans chaque fétiche
un jeune maelstrom
rue
une poignée de sable
pour qui voudrait guérir les verrues du mensonge
je ne te connais plus
ni tes ossements
rue
tatouage de protèle
rue révolution
rue bouquiniste
rue à quatre pattes
rue
des gouines pour les affiches
rue
raz de marée
rapine
et salut la misère
le souk aux heures chaudes du matin
dans un pays de lavande et de maffia
rue chie rue massacres

le couvre-feu
et des femmes qui ramassent du
[sang pour des complots de sexe
rue
des poètes vendeurs de cartes
[postales

des charlatans et tout autour
des mecs vranzais
soudain je suis bordel
tu peux les enlever ces kholkhals
ces tâarijas
ce henné
rue
monnaie de singe
salue avec moi les hommes
[de gouttières

derrière les planches
le marché aux chiens
le fenugrec
je te suis avec un linge
[d'avortement

croise
une foule lynchée
mes idiomes
les kasbahs vides

et la ville
parce que nous sommes restés face
[à face la ville

rigolait
la ville
pissait
la ville
se mordait les doigts
la ville demandait mon âge
je répondais par une mygale
tu sais la rue
ce chancre
les dégueulades à une heure
[du matin

les tracts
les zigotos
ça me sort par le bout des ongles
retourne à Baghdad
avec tes vases
la canicule de tes nombrils
comment m'amputer des girouettes
[d'eau

si je décante
prosélyte décante
main sans doigts
main de fatma
main
mon autre citadelle
main de sang
queue de rat
terreur
mouche de vent
je décante
la foule décante
se coupe les orteils
voilà que je deviens chergui
main lune-main
verte



qui va là
main bégonia
ma main
qui ne sait plus voyager
main sans ongles fatale ma main j'imite le cri du chacal
[je suis entre mes
jambes
main
atèle
ma main
sémiramis
mon autre main sans rue
dans une poignée de sable
main
le vent
main marécage
ma main de torture
main dans chaque main
les signes les petits pères
main louve
et main
la rue
qui dit tyran
qui dit ça va
qui dit la rue
enculée
heyyy la muraille si tu savais
quelle main m'a appris la terreur des foules
je sors saignant d'amendes
la bouche rêche
si tu savais combien soudain j'ai eu mal
jusqu'à tes yeux

main mon autre rue au sortir de ce bidonville la camelote
[la boustifaille
hue là hop a jrada malha malade
ton kif est mélangé
puis on a joué aux cartes la banquise et moi
je suis un poète célibataire
la queue devant les commissariats
les rancunes des mokhazenis
l'état civil
je bave
concave
ba-bave
si tu savais la muraille de quelle rue je me chauffe
et comme est douloureuse la marijuana
si tu savais
dans quelle rue je me suis jeté
un enfant avait peur des mendiants
sa mère mangeait des raisins secs brûlant des herbes
[magiques
ça va la muraille si tu savais
comment croula la ville un coup de poing au ventre
je devins exil
et perdis mes lunettes

ahmed bouânani

Il existe un pays par delà tous les pays. C'est une terre sans horizons, blafarde malgré le soleil au sourire fou.

Les habitants de cette terre sont des géants ; non pas comme les géants qui faisaient cuire des poissons à la face du soleil, mais seulement des êtres capables malgré leur âge de soutenir le ciel avec leur dos. S'il vous arrive un jour de passer par chez eux, n'oubliez pas d'arracher vos masques fétides, car ce sont des gens simples comme l'orge et comme le seigle ; ils parlent avec la voix des sources coulant sous les terres jusqu'à l'océan ; ils chanten comme autrefois la gazelle sur les sables emperlés des Mauritanies. (Je vous le dis tout de suite, ces gazelles n'existent plus aujourd'hui. On les chassait à coups de mitraillettes sur des hélicoptères). C'est surtout le soir qu'ils chantent. Leur voix est à la mesure de leur taille : elle guide le voyageur égaré que l'effroi vient saisir aux portes des bois tentaculaires ; elle fait gémir le chacal et sa femelle blottis dans les ténèbres de la grotte ; l'hyène, en l'entendant, abandonne précipitamment son charnier, et le faucon, l'aigle, le chevreau aux yeux d'olive, la couleuvre, et tous les corbeaux, tous les lézards d'été, les salamandres dans les cactus, les chevaux aux naseaux fumants, tous plient le cou vers le sol et laissent passer un silence plus terrible qu'un siècle de supplices... Seuls les morts ne plient pas le cou ; l'orbite effarée, ils hurlent et font secouer la terre jusque dans ses entrailles. A cet instant, à cet instant seul, les combats des lumières dans l'infini cessent, et de derrière les montagnes vertes et brumeuses surgit la chamelle aux longs poils que les enfants des quartiers populeux arracheront au son des tambourins pour les brûler dans les fourneaux en terre cuite et guérir le mal qui leur ronge les yeux et la poitrine.

■

Non. Personne ne chanterait au soir des combats Quiconque chanterait au soir des combats se ferait lapider par la foule parce que sa voix tomberait comme la mauvaise pluie. Aujourd'hui, on a perdu le secret des montagnes ; on ne sait plus chanter ; on crie seulement. On n'a plus besoin des pommes d'or, un pain de seigle suffirait. Qui donnerait le pain de seigle ? Qui donnerait la

goutte d'eau qui ferait vivre la terre mille ans, qui ferait travailler le soc des charrues, qui arrêterait la mort des hommes ? On ne meurt plus aujourd'hui de la maladie inconnue, mais seulement d'avoir parlé, d'avoir dit, répété qu'il y a au fond des bois un mur construit pour la mort des hommes. Qui détruirait le mur ? Vous savez tous que la parole ne suffit pas. Même la parole qu'on grave sur la pierre ou le bronze. Il arrive que le vent l'efface, qu'un nuage la voile ou que la nuit l'étouffe parmi les monstres des cachots...

■

Je suis persuadé que je ne dormais pas. Une étoile était venue briller au milieu de mon front. Je ne pouvais pas me voir dans le miroir, mais je savais qu'il y avait une étoile sur mon front, un peu au-dessus de mes yeux. Elle s'appuyait contre mes sourcils. Je la sentais battre comme un cœur d'homme. Etait-ce les pulsations de la peur ? De l'extase ? Je ne vois pas pourquoi elle aurait eu peur. Je l'avais prise d'abord pour une fleur et je m'apprêtais à l'écraser contre mon front (je déteste les fleurs), mais quand mes doigts se brûlèrent à son contact, je compris que c'était une étoile ; alors je m'endormis, tranquillement. Sans doute profita-t-elle de mon sommeil pour m'entrer dans le crâne et me dévorer le cerveau, car à mon réveil, je ne la sentis pas sur mon front. J'avais des démangeaisons autour des oreilles et au fond des yeux.

C'est, je crois, depuis lors, que je perdis le sommeil.

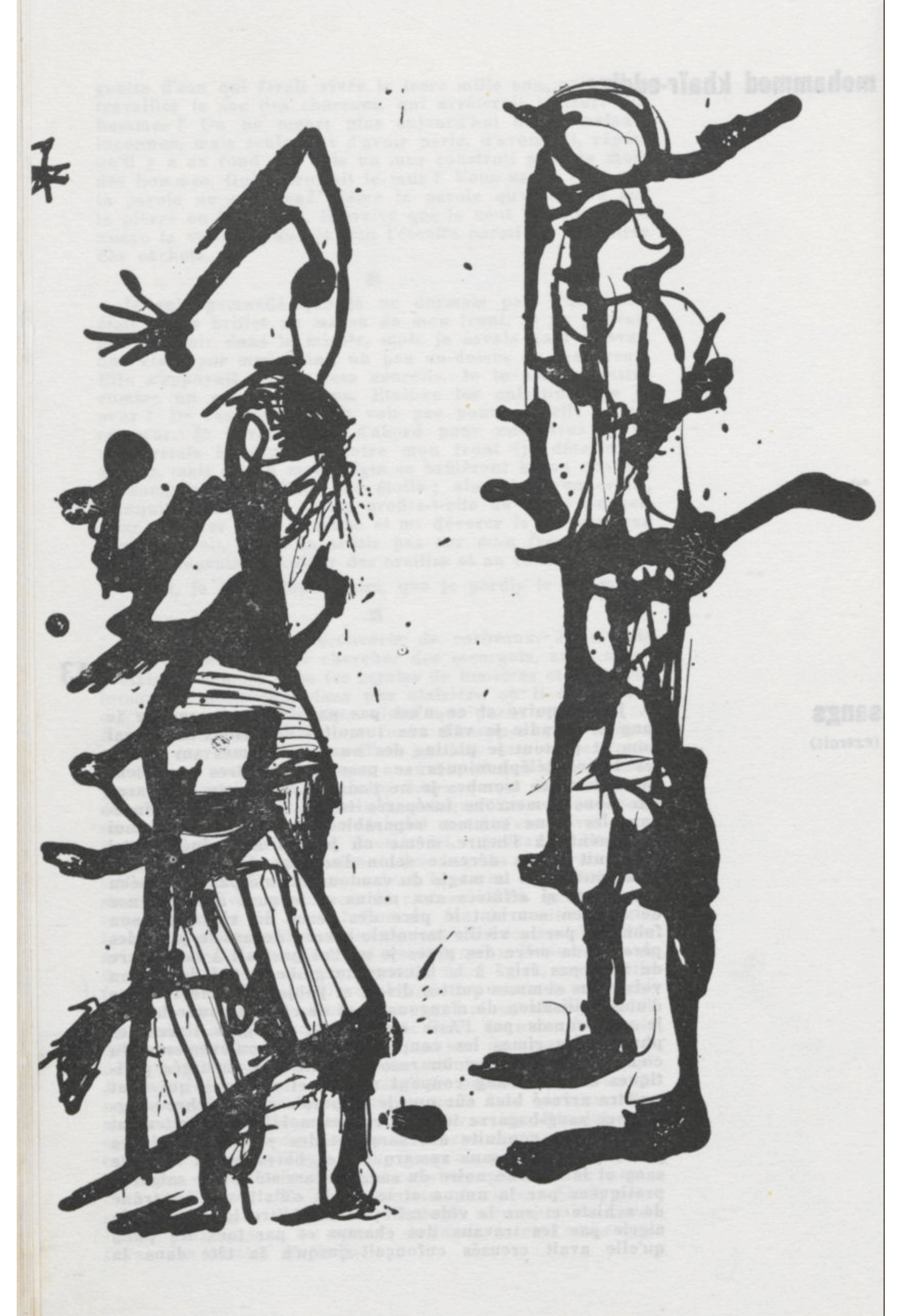
■

Les bois étaient recouverts de corbeaux. Je m'étais écarté du chemin pour chercher des escargots, et je m'apprêtais au combat dans les cercles de lumières et d'ombres lorsque je débouchai dans une clairière où il était dit : « C'est un pays de silence. Celui qui parle est perdu ». A quelques pas de là, une foule d'hommes aux visages cachés derrière des groseilles pendait une autre foule d'hommes ; sur leurs visages on avait plaqué de hideuses peaux de couleuvres et drapé leurs corps de carapaces de scarabées noirs. Le cercle dans lequel ils se débattaient coulait de sang. Alors je m'éloignai en hâte et arrivai dans une nouvelle clairière où il était dit... Qu'était-il dit dans cette clairière où des hommes, des femmes et des enfants, toutes griffes dehors, creusaient la terre avec frénésie, s'arrachaient des morceaux de racines crues qu'ils déchiraient à coups de dents ? Sur un feu de crottins bouillonnaient des marmites vides et, tout au loin, au pied d'un arbre, vagissait un gosse qui voulait qu'on l'emmenât aux fleuves de miel et de lait. Pour le faire taire, une vieille femme lui tendait un sein décharné et pourri. Je m'évadai rapidement sous un soleil atroce qui plongeait ses mains de douleur au plus profond de la forêt. Je n'aurais jamais dû m'écarter du chemin pour chercher des escargots, me disais-je. Comment le retrouver maintenant, ce chemin ? J'aurais dû marquer mon passage de petits cailloux ou de mie de pain, mais que voulez-vous ? Les corbeaux les auraient dévorés. Je grimpai sur les branches d'un jujubier et arrivai au sommet malgré les corps pendus qui m'entravaient dans mon escalade : jusqu'au plus invisible des horizons s'étendaient d'autres cadavres pendus aux branches et d'autres cris dans d'autres clairières. Ainsi, pensai-je, les crépuscules avaient emporté mon chemin. Longtemps, j'errais dans les cercles de lumières et d'ombres et fuyais les cercles de sang.

mohammed khaïr-eddine

sangs
(extrait)

je m'esquive et ce n'est pas par inadvertance que le sang m'extradie je vais aux tumultes des villes sans vrai nom et partout je piétine des nuages d'atomes sur toutes les lignes téléphoniques se posent des astres malintentionnés et des trombes je ne t'adresse la parole que parce que nous demeurons inséparés tu dis nous sommes inséparables nous sommes séparables que je rétorque moi assermenté à l'heure même où je fus assassiné je t'ai construit à ma décence selon l'adresse des pièges sans rien omettre de la magie du vaudou détrôné par l'européen aux dents si affûtées aux mains si longues à la science de saurien souriant le père des pères du vieux poisson fabriqué par la vieille tarentule sacrée devant le père des pères et la mère des pères je ne t'ai pas fait à la mesure de Dieu pas érigé à la hauteur du globe je t'ai donné ma voix nous sommes quittes dis-tu et j'objecte je me réclame d'une civilisation de mangoustes et de cérastes anarchiques je ne connais pas l'Asie ouï-dire et les gros livres les phrases les rimes les coups d'états les soulèvements du cœur le sang comme un rosaire dédié aux insurgés politiques de mon sang coupant souffle et vivres à qui veut en être arrosé bien sûr que je disparais sang-bûcher sang-essence sang-bagarre le sang croyez-moi je vois nettement la mauvaise conduite des sangs et des yeux leucémiques je ne passe pas sans remarquer les barrages du sang le sang et la sardine noire du sang j'ai assisté à des saignées pratiquées par la nuque et le pubis c'était sur un trône de schiste et sur le vide mitoyen du délire la vieille fille aigrie par les travaux des champs et par tous les puits qu'elle avait creusés enfonçait jusqu'à la tête dans la



pierre et riait à demi-somnolente tandis que au-dessus
d'elle et à même elle la doctoresse dessinait le déluge la
fumée la neige la guerre la mort était présente je me disais
a-t-elle un cœur de sang un corps capable de me charmer
c'était faux la mort avait plutôt de longs cheveux gris la
mort était toute noire cheveux très pointus la mort pas
décrite la mort du sang invisiblement tapie dans le dé-
barras de nos tristesses de nos foudroiements je l'ai
serrée contre mon âme je lui ai donné mon cœur elle
en a fait un oiseau qui l'accompagne partout où elle
assassine et dévêt où elle mange et se saoûle la mort a
des intentions favorables la mort justifie sans punir et
nous fîmes l'amour sacré sans que je sache pourquoi je
lui ai fait un excellent gâteau avec mon sperme et mon
sang farineux elle n'en oubliera pas mes caresses mes
reste-ne-pars-pas-je-suis-ton-époux-tu-es-ma-Grande-Elue
pas de sitôt en tout cas elle reviendra peut-être une nuit
et ce n'est pas de mes viscères qu'elle surgira elle ap-
plaudira me hélera oh Maître comme César oh Hibou
comme le flibustier ou la Tornade viens que je t'empoi-
sonne viens que je t'habille d'une toge blanche et délirante
ah oublier ne plus croire aimer mourir au compte-gouttes
jalons piétons automobilistes cyclistes rois marrons écri-
vains logiques douanes razzias le soir ouvre les cafés les
ampoules bouffent du soleil l'homme se gâte le foie on me
rapièce le sang j'ai mal où je rougeoie on me voit courir
sous les tentures et les tables en coulée de magma j'in-
fecte la mosaïque je lacère les canapés je casse les fleurs
bouche les W.C. je ne respecte pas l'argent qui tombe des
poches trouées de ces pauvres gars qui ont peur de toi
mon sang iguane et moi toujours questionnant mon sang
que je traite de voirie urbaine de rat pesteux d'épidémie
de lunes malodorantes de négation de tout ce à quoi on
est heureux et avide de s'aggripper pendant la pluie quand
la houille coûte autant que le sang mon sang vomi mon
sang qui ne va pas aux homards des deux lingots d'encens
plein les moustaches et la coupe à l'Italienne mon sang
qui boîte écorne fait vieillir mon sang vaurien mon sang
ordinaire mon sang tergal d'hiver où j'apprends à me
cacher à mieux compter le verglas et la grêle mon sang
trottoir mon sang bâtard docile et retors pas chien de
salon pas pour les dames au sourire de cuivre rouge le
vrai sourire d'héliante c'est toi sang décent qui dérapes
toujours vers les racines du désordre mon sang lèpre mon
sang comme Saint-Just sur l'échafaud mon sang tu trembles
mon sang tu sacres un vrai malfaiteur mon sang tu flin-
gues mon sang tu as l'œil terroriste mon sang tu as fui
d'une gibbosité de main de maître empierrée mon sang
dans quoi tintent des chaînes et des vraies cloches de
palais mon sang qui passe une mauvaise après-midi et
qui passera une mauvaise nuit et un lundi de rides mon
sang tu ne gagnes pas aux loteries mon sang tu traînes
ta sauce juteuse giclée d'un fond de sève d'astres égorgés
sur le silex et le caroubier sur les dernières volutes du
vertige et d'un renoncement remis mon sang tu écoutes
l'abîme et les vétérans qui savent bien prononcer les mots
usine boîte de conserves et mandat-carte mon sang tu
n'as pas compris que tu dois faire tes ablutions comme
un bon musulman mon sang je dois crever un jour je
claque les portes de mon sang je perds dans ses marasmes
le Rubis des rubis le Sang des sangs et le pire des pis
mon sang éditeur mon sang je m'exile avec des tonnes
de tourterelles et d'ivoire



abdelkébir khatibi

la rue

s'épanouit dans mon sang
élargit ses racines
ses tombeaux, sa mémoire
aux limites du corps

L'invincible
l'irréductible la rue
toute révolte est avalanche de
[pierres
portes envolées dans la nuit
[tournante
avalanche de poussière ailée de
[lignes
géométries aiguës

Debout, dans la rue violente
l'homme, premier a la parole

émeute

Il faut traverser la rue
Le corps suspendu
Ce point multicolore
Entre mon regard qui vibre
Et la ville ouverte à la mort.

Il faut traverser la rue
Le corps suspendu
Devant le mur poignardé par les
[cris
J'ai le dos qui meurt dans la rue
En une ligne droite.

Le trottoir galope intermittent
Il traverse mes yeux horizontale-
[ment
Puis se brise presque strident
Comme un miaulement définitif.

devenir

Les arbres projettent leurs ombres
[frêles
entremêlées
elles se prolongent comme un ennui
[d'enfant

La danse crépusculaire d'une feuille
[morte
construit la géométrie
du temps
mon acte devient une hache dans
[la nuit

hamid el houadri

quasidat as safar

absurdes ces pygmées moi j'accuse la mer les oiseaux [accusent
qui donc s'est faufilé dans la ville de cuivre
laissez-moi cracher
souffle dans les êtres solitude
le mauvais sang de la foule m'arrive jusqu'aux clameurs [du rêve
désespérée une meute m'avale dans le vide un nuage de
mains maigres sans dégoût

et les années s'accumulent
prolongent une maladie de non-mémoire
laissez-moi m'enfoncer dans la boue
il me faut un chemin
dans le désert des routes

je me révolte contre les traditions
je suis déchiré de tous côtés
moi depuis quand suis-je de retour depuis quand la dé- [tresse fait-elle
jaillir des sources dans les nuits de lune au diable mu- [railles étrangères
je suis votre énigme je ne sais que dire ni que faire et
avant que le soleil ne quitte nos mémoires égorgées
il
entonnait des versets du coran très-sage la nature se [réveille peut-être
un suicide peut-être quelque fantôme répudié derrière [la tempête

là où je tourne la tête je ne vois que cafards pisseurs
[asthmatiques
derrière un troupeau égaré et je ricane soyez maudits
[chacals du moment
si des serpents se mettent à ramper avec des débris de
[conscience ou
pleuvent comme la fatalité sur les crânes ne bougez plus
[il faut crier
moi je reste à l'aube un mendiant perpétuel je me libère
[de la tyrannie
des merveilles mes doigts sont guéris des mensonges de
la plume malgré la gelée et la hantise des vents implacables
je suis armé de haches
je tremble
la sueur de mon front fait germer rocs et squelettes
malades à n'en plus finir dans l'attente du sifflement
du soir

et nous retournons mille et mille injures aux entrailles
pieds nus dévêtus où retourner la misère escalade la
pénombre sans passeport
comme aux frontières
nous sommes ici pieds et mains liés le brouhaha du temps
comme d'habitude nous parvient de loin je n'entends rien
on dit l'Europe en perdition
l'Amérique
l'Asie
l'Australie
et même l'Afrique
il n'y a qu'un grand tam-tam soyez témoins horizons muets
ô forces condamnées de l'inconnu je ne suis ni singe ni
frénésie de nain fanatique je me jette sur les montagnes
me fabrique une corde le meurtre le sang sans henné
dans tous les yeux la fin des vacarmes est une danse
comme le vide les mouches bleues ne pardonnent pas je
suis un fou étranger avec un poème inachevé où vibre
le plus terrifiant de ma colère
les ventres bombés
la symétrie du vingtième siècle
attention aux chiens lépreux
malheur aux rêves de la tortue
il ne nous importe guère à nous de ronfler ou d'être debout
sans que vous vous asséchiez ruisseaux de ma terre eh
bien je chanterai
à ma mère
à mes frères
ma petite fille
999.000.000.000 de poèmes j'ignore pourquoi ces ruades à
ma tourmente esprit en mal de contemplation tunique
lumineuse à même mon corps comment baisser les yeux
donc

(traduit de l'arabe par Nissaboury)

dossier cinéma

pour un cinéma national

Le Dossier Cinéma que nous présentons ici à nos lecteurs n'est ni un bilan, ni un essai d'analyse aboutie. Il ne peut valoir qu'en tant que témoignage des préoccupations et revendications d'un groupe de jeunes cinéastes marocains. Témoignage d'une prise de conscience des problèmes qui se posent à eux dans la pratique de leur métier et dans l'usage personnel de leur moyen d'expression artistique. Quelques années d'expériences concrètes et souvent douloureuses ont suffi pour que ces cinéastes démontent les mécanismes qui ont abouti, dans le domaine du cinéma au Maroc, à une impasse. Si la contrainte culturelle, l'asservissement idéologique, l'orientation et les options économiques du pays expliquent en grande partie l'impossibilité pour un cinéma national authentique de démarrer à l'heure actuelle, ces cinéastes ne s'arrêtent pas à ces causes pour justifier leur désœuvrement et la stérilité presque générale de la production actuelle. Ils ont le courage de retracer l'itinéraire de leurs tâtonnements, de faire déjà leur auto-critique et de poser les jalons qui, à long terme, permettraient l'épanouissement d'œuvres représentatives et de leur talent et des réalités que nous vivons.

Ce dossier n'a donc pas la prétention de régler un problème trop ardu et demandant malgré tout un certain recul pour son appréciation. Il ouvre un débat, oppose à l'inertie actuelle une lucidité active et met, en définitive, les cinéastes, le public, les personnes et organismes qui s'occupent de cinéma dans notre pays, devant leurs responsabilités.

SOUFFLES

Texte du mémoire adressé à S.M. le Roi Hassan II en date du 1er Juillet 1965 et contenant des suggestions qui concernent la mise en valeur de l'industrie et de la profession cinématographiques au Maroc.

PREAMBULE

La cinématographie est une science moderne qui débouche essentiellement sur la technique, l'économie et la culture. Son aspect économique divise ses activités en trois branches :

— production (activité industrielle) ;
— distribution (activité commerciale) ;
— exploitation (activité commerciale également).

Le Maroc est particulièrement favorable à la production cinématographique grâce à son climat, sa luminosité, la variété de ses sites, la richesse de son folklore et de ses traditions. Cependant, le démarrage de cette production à l'échelle industrielle n'a pas encore eu lieu malgré l'existence sur le sol national de professionnels et d'équipement nécessaires. En effet toutes les phases de fabrication d'un film de format 35 mm (standard et scope) peuvent être effectuées au Maroc excepté le développement et le tirage des pellicules en couleurs.. Quant à la distribution et à la projection des films, elles existent dans notre pays à l'échelle commerciale et se développent régulièrement, surtout dans les grandes villes.

EVOLUTION DE LA STRUCTURE CINEMATOGRAPHIQUE DEPUIS L'INDEPENDANCE

Au lendemain de l'indépendance, la structure cinématographique de notre pays comprenait :

— des entreprises privées, essentiellement étrangères, de distribution de films importés ;
— des salles de projection commerciales assurant l'exploitation de ces films ;
— une autre entreprise également étrangère, les studios du Souissi, équipés pour la fabrication des films de format 35 mm noir et blanc ;
— un établissement public, le Centre Cinématographique Marocain, créé par le dahir du 8 janvier 1944 et « qui a pour objet la production, la distribution et la projection de films cinématographiques ainsi que la constitution d'une cinémathèque » ;
— une inspection administrative, le service du cinéma, rattachée au ministère de l'Information et assurant le contrôle et la réglementation de la profession ;
— un service de caravanes cinématographiques ayant pour objet la diffusion de bandes filmées, dans les contrées dépourvues de salles de projection ;
— une commission de contrôle de films également rattachée au ministère de l'Information.

La cinémathèque laissée par le protectorat ne pouvant correspondre aux besoins nouveaux du Maroc indépendant, son renouvellement s'avérait nécessaire ainsi que la réorganisation de toute la structure cinématographique.

C'est ainsi que le Centre Cinématographique Marocain se mit à produire des courts métrages dès l'année 1957 et créa un journal filmé hebdomadaire : les Actualités Marocaines, en 1958.

Il contribua en outre à la formation de jeunes cinéastes marocains en leur accordant des bourses d'études et s'équipa continuellement en matériel de tournage et de reportage.

D'autre part, ayant absorbé graduellement tous les services cinématographiques rattachés au ministère de l'Information, le Centre Cinématographique Marocain dispose actuellement d'un champ d'action élargi. En effet, le directeur du Centre Cinématographique Marocain est à la fois :

— chef du service du cinéma ;
— directeur des Actualités Marocaines ;
— directeur des Caravanes Cinématographiques ;
— président de la Commission de contrôle des films.

Or, au lieu de tirer profit de ce cumul de responsabilités pour favoriser le développement de la production et harmoniser l'ensemble des activités cinématographiques, la direction actuelle du Centre Cinématographique Marocain semble au contraire en abuser. Des litiges constants l'opposent à la majorité de ses techniciens dont six démissionnèrent en l'espace de deux ans, un septième vient d'être licencié et deux autres attendent que leur démission soit acceptée. La qualité des Actualités Marocaines est en baisse ainsi que la quantité des courts métrages produits par le Centre Cinématographique Marocain alors qu'une dizaine de cinéastes marocains sont pratiquement réduits au chômage.

PROPOSITIONS REALISABLES A COURT TERME

Le C.C.M. étant jusqu'à présent le seul organisme producteur, il est souhaitable d'améliorer quantitativement et qualitativement sa production grâce à une organisation rationnelle, une gestion efficace et une rentabilité croissante. Cela nécessite en premier lieu une direction stable, compétente et responsable. Afin d'augmenter les ressources financières du C.C.M., celle-ci pourrait prendre les mesures suivantes :

1 — restauration de la loi d'aide ;

2 — obligation pour les distributeurs d'assurer la location et la diffusion hebdomadaires des Actualités Marocaines et des courts métrages produits par le C.C.M. dans toutes les salles sans exception ;

3 — vente à l'étranger du maximum de nos meilleurs films. Un marché intérieur et extérieur étant créé et le budget du C.C.M. étant suffisamment alimenté, le développement accéléré d'une production de courts métrages devient possible si deux autres conditions sont réunies :

a) obligation pour les studios du Souissi de perfectionner leur équipement et d'augmenter leur personnel technique ;

b) réintégration de tous les techniciens. Ceux-ci désirent travailler selon des normes professionnelles afin d'être productifs et efficaces.

PERSPECTIVES POUVANT ETRE ENVISAGEES A LONG TERME

Le C.C.M. n'est pas seulement un organisme productif, il constitue également un moyen d'action direct sur les entreprises commerciales de distribution et d'exploitation. La production de films nationaux de long métrage n'existant pas encore, il serait normal de lui donner naissance en prenant les mesures suivantes :

1 — monopole du marché national du court métrage ;
2 — nationalisation des entreprises étrangères de distribution ;
3 — promotion d'une production nationale de longs métrages.

Afin de réaliser cette dernière mesure, deux solutions pourraient être envisagées :

a) constitution d'une société nationale mixte de production et de distribution. Celle-ci serait contrôlée par l'Etat qui détiendrait la majorité des actions ;

b) transformation du C.C.M. en office national de production et de distribution. Mais cette solution ne rencontrerait pas l'enthousiasme des distributeurs marocains et des producteurs nationaux qui se manifesteraient éventuellement dans le secteur privé.

La limitation de l'importation des films de long métrage s'imposerait au fur et à mesure que la production nationale augmenterait. Et inversement, l'exportation des films nationaux serait conditionnée par l'importation des films étrangers. Il s'agirait alors d'établir un échange équitable, ce qui profiterait sans aucun doute à l'industrie cinématographique, ainsi qu'au développement économique et culturel de notre pays.

Fait à Rabat le 1er juillet 1965.

Texte du rapport adressé à Monsieur le Ministre de l'Information en date du 20 Juillet 1965 et concernant le Centre Cinématographique Marocain.

I. — CREATION DU CENTRE CINEMATOGRAPHIQUE MAROCAIN ET DU SERVICE DU CINEMA

C'est le droit administratif français qui a présidé à la création du C.C.M. et du Service du Cinéma à une époque où l'interventionnisme accentué de l'Etat s'est manifesté, autant au Maroc qu'en France sinon plus, au fur et à mesure que les thèses socialisantes prenaient le pas sur les principes du libéralisme.

Aussi bien, cette intervention de l'Etat dans le domaine de la cinématographie se justifie pleinement (et c'est même une nécessité vitale pour le Maroc actuel) .

La production cinématographique nationale n'existant pas, il a fallu l'encourager et lui donner l'élan nécessaire.

Ainsi ont été créés le C.C.M. et le Service du Cinéma :

1. — Le dahir du 8 janvier 1944 (et les dahirs du 15 mars 1945 et du 29 novembre 1949 qui l'ont complété) dispose dans son article premier : **« Il est créé un Centre Cinématographique Marocain qui a pour objet la production, la distribution et la projection de films cinématographiques ainsi que la constitution d'une Cinémathèque. »**

L'arrêté résidentiel du 3 février 1944 (modifié par celui du 15 mars 1945) stipule qu'il est géré par un directeur assisté d'un comité consultatif de gestion.

2. — Le Service du Cinéma est créé par l'arrêté viziriel du 3 février 1944 et **« chargé de prendre toutes mesures ou d'assurer l'exécution de celles qui seront édictées par arrêtés résidentiels touchant la profession cinématographique au Maroc, notamment celles concernant les autorisations d'exercice de la profession, l'organisation des entreprises cinématographiques, le régime des spectacles cinématographiques ».**

La décision du Président du conseil en date du 7 novembre 1958 qui stipule que :

« Le Service du Cinéma, dont l'inspection administrative est sise à Casablanca, est rattaché à compter de ce jour au Centre Cinématographique Marocain »,
ne fait que consacrer une situation de fait acquise de longue date et dont il serait superflu de parler ici...

Mais cette décision d'intégration ne s'est pas traduite par une unification de textes et la dualité des législations s'oppose à une unité réelle et efficace de l'organisme qu'elles régissent.

D'autre part, il faut noter la vétusté de ces textes, devenus inapplicables et inappliqués depuis l'indépendance.

L'inexistence de nouvelles lois permet l'improvisation, l'installation du favoritisme, de l'arbitraire et la non définition des responsabilités.

En conclusion, une profonde réorganisation s'impose non seulement dans le souci de substituer un régime légal à un régime fait de coutumes et de pratiques que les besoins du fonctionnement ont imposé au Centre, mais dans le but de redonner à l'Etat les deux instruments fondamentaux de son action efficace dans le domaine du cinéma.

II. — ATTRIBUTION DU CENTRE CINEMATOGRAPHIQUE MAROCAIN

Le C.C.M. est, selon les textes qui le créent et le régissent, l'organe directeur de toute activité cinématographique en ce pays.

Il est à la fois un organisme de contrôle veillant à la bonne application de la législation qui frappe l'accès à la profession et son exercice, et un organisme de production, de diffusion et de projection de films cinématographiques.

De plus, en 1953, une décision a été prise de préparer un journal d'actualité marocaine qui serait ajouté obligatoirement aux actualités françaises distribuées au Maroc. Cette décision donnera naissance en 1958 à la formule actuelle des « Actualités Marocaines ».

Les Actualités Marocaines sont, à l'origine, produites par le Ministère de l'Information et réalisées par le C.C.M.

Mais elles ont été appelées à prendre une telle importance que, peu à peu, et sans qu'aucune loi ne vienne entériner ce fait, elles deviennent l'unique raison d'être du C.C.M.

Or, l'activité productrice du Centre est destinée à l'origine à entrer dans le cadre d'une politique plus large, d'un vaste plan d'ensemble visant à faire du Maroc un foyer du cinéma comme l'y prédisposent son climat, la variété de ses sites et de son patrimoine culturel et touristique.

— Réglementation de l'industrie cinématographique.

— Elaboration et exécution d'une politique cinématographique tels sont les deux domaines essentiels prévus pour l'activité du C.C.M. On peut disserter sur l'opportunité de cette double fonction qui crée une dualité au sein du Centre, mais l'on trouvera autant de raisons « pour » que « contre », et à notre avis cela reste un point secondaire si l'on adopte la thèse du C.C.M., organe promoteur de l'industrie cinématographique.

Le cinéma est un moyen d'expression particulièrement efficace, pouvant traiter des sujets les plus divers qui sont donc autant de prétextes à la diffusion de nos richesses touristiques, folkloriques et même à une propagande adroite pour les possibilités de nos industries. Il n'est pas exclu que des films peuvent préparer le terrain à une exportation accrue de tel ou tel de nos produits à l'étranger.

D'un autre côté, il est nécessaire que les pouvoirs publics prennent à cœur la création d'une industrie productrice dont les réalisations porteront témoignage à l'étranger des richesses artistiques et morales de notre civilisation arabe. Nul par exemple ne peut nier le prestige immense dont a longtemps joui l'Egypte aux yeux du Marocain moyen, et grâce à son cinéma qui a été largement diffusé dans tout le Royaume.

Donner à l'industrie du cinéma un nouvel élan, lui insuffler un sang nouveau, donner confiance et susciter l'intéressement du capital privé, exigent un effort continu, cohérent, et une gestion du C.C.M. qui soit compétente et efficace.

L'Etat peut venir en aide au cinéma de diverses façons, la plus simple et la plus onéreuse étant la subvention à fonds perdus, le Maroc a pratiqué ce système jusqu'en 1953. De 1954 à 1959, un système de « fonds d'aide » fortement inspiré du système français a fonctionné sous l'égide du Service du Cinéma. Il n'a pas été remis en vigueur, et, depuis 1959, le C.C.M. se désintéresse de plus en plus de la production, s'éloigne de plus en plus des buts qui lui ont été assignés par les textes qui l'ont créé.

Sa raison d'être semble donc être la production des Actualités Marocaines.

III. — CONCLUSIONS

Un cinéaste n'est ni un homme de loi, ni un homme politique. Bien des choses peuvent donc échapper à sa compréhension, surtout si le plus parfait des « black-out » règne sur les textes, sur les décisions des responsables du plus bas au plus haut des échelons, et s'il ne dispose d'aucune sorte de moyen d'information sur sa propre profession.

Loin de lui, quoi qu'il en soit, l'intention de mettre en doute l'honnêteté de ses aînés chargés de promouvoir et d'appliquer une politique cinématographique.

Mais il estime que le C.C.M. dispose à l'origine d'une très grande liberté d'action, qu'il est en même temps qu'un organe d'action, un organisme technique de conseil ; et, en centralisant les renseignements concernant la situation de l'industrie du cinéma, en interrogeant les membres de la profession (auxquels son activité productrice le mêle) sur leurs besoins et sur les réformes qu'ils souhaiteraient voir mettre en œuvre, il aurait pu instaurer un dialogue susceptible de créer le climat favorable à l'essor de la production nationale.

Le cinéaste marocain se voit donc dans l'obligation de conclure à l'incompétence de l'administration du C.C.M., incompétence se soldant par :

— l'échec du C.C.M. dans ses buts ;

— un état de malaise permanent aboutissant à la désertion pure et simple des techniciens marocains du film ;

— un climat d'arbitraire et d'abus de pouvoir résultant d'une politique de courte vue et ne souffrant pas de dialogue avec un personnel qui reste seul qualifié.

Le Comité Consultatif de Gestion, créé par arrêté résidentiel, ne s'est jamais plus réuni ; la direction, coupée de ses contacts avec la profession, constamment en heurt avec son personnel, incapable d'élaborer une politique cohérente ou même de fournir un éventail de renseignements concluants sur l'état de la profession, a entraîné le C.C.M. si loin de ses buts que son existence même ne se justifie plus à aucun titre.

En conclusion, nous ne pouvons que suggérer des idées d'ensemble pouvant remédier à l'état de détérioration régnant au Centre et dont même les Actualités Marocaines souffrent depuis 1963 :

1 — Séparer le Service du Cinéma du C.C.M. pour des raisons d'efficacité et de simplicité d'action.

2 — Créer un service autonome des Actualités Marocaines.

3 — « Actualiser » les textes et créer ainsi, enfin, un Centre cinématographique capable de promouvoir un cinéma national en s'assurant le concours des techniciens et des professionnels de l'industrie cinématographique tels les distributeurs et les producteurs éventuels.

N.B. : *Il est à noter l'œuvre de Dominique Maillot intitulée : LE REGIME ADMINISTRATIF DU CINEMA AU MAROC, œuvre complète et représentant à nos yeux un excellent instrument de travail et d'information sur le C.C.M.*

Rabat, le 20 juillet 1965.

Bouanani Ahmed
Karim Idriss
Khayat Abderrahman
Mesnaoui Ahmed
Ramdani Abdelaziz

Rechiche Abdelmajid
Remili Abdallah
Sekkat Mohamed
Tazi Mohamed Abderrahman
Zerouali Abdallah

LAABI — En tant que cinéastes, comment définissez-vous le cinéma dans son contexte marocain ?

ZEROUALI — Bien sûr, la définition du cinéma pourrait varier selon la personne qui la formule. Mais il est nécessaire pour nous de définir ce qu'est le cinéma au Maroc. Je pense que dans un pays jeune comme le nôtre, qui en est au stade de la croissance, le cinéma doit être avant tout éducatif.

TAZI — Notre cinéma devrait être un moyen d'information. C'est en ce sens qu'il serait le plus efficace. Pour cela, il faudrait au départ envisager des courts métrages culturels, éducatifs, sanitaires, qui s'adresseraient à toutes les classes de la société, et ceci dans un but d'information.

BOUANANI — A mon avis, le cinéma au Maroc est actuellement un moyen de propagande.

LAABI — Essayons de rester pour l'instant dans le cadre de la définition.

BOUANANI — Qu'est-ce que le cinéma d'information ? De quoi faut-il informer ?

ZEROUALI — Le cinéma n'est pas que cela. Mais l'information en est un aspect essentiel. J'estime que le public doit être informé sur le plan intérieur et sur les événements qui se passent dans le monde. Il ne faut pas que le marocain reste renfermé sur lui-même. Il faut éviter cet isolement.

SEKKAT — Le cinéma est avant tout un moyen d'expression. Chaque cinéaste le conçoit selon ses propres critères. Cependant, dans un pays comme le nôtre, encore vierge dans ce domaine, un cinéma d'information s'impose.

BOUANANI — Pour l'information, il y a la presse.

ZEROUALI — Oui. Mais le cinéma est un moyen de communication de masses.

BOUANANI — Personnellement, je conçois le cinéma comme un moyen de divertissement, un spectacle. Ensuite, il peut être un moyen d'éducation de masses.

ZEROUALI — Toute définition ne saurait être que provisoire, et même conventionnelle. Je crois qu'il faudrait commencer par définir l'objet de ce cinéma, le rôle qu'il peut jouer dans notre pays. Nous devons montrer le côté utile du cinéma et les services qu'il peut rendre en tant que moyen d'expression.

KARIM — Je n'aime pas beaucoup l'art utilitaire. C'est une chose assez gênante.

ZEROUALI — Pour qui ?

KARIM — Actuellement. Quand on voit les produits de cet art utilitaire, c'est plutôt négatif.

ZEROUALI — C'est un point de vue.

KARIM — Il faut permettre à l'homme de s'épanouir, de créer.

TAZI — Il s'agit cependant de savoir si le cinéma au Maroc doit être un art ou un moyen de communication et d'information.

KARIM — Le cinéma doit être avant tout un moyen de communication. Parce que pour l'information, il y a d'autres moyens peut-être plus efficaces. La radio...

ZEROUALI — Il existe certes d'autres moyens d'information. Mais le cinéma est le moyen le plus important puisque le plus accessible. Par exemple, vu la proportion d'analphabètes, tout le monde n'est pas en mesure de lire le journal.

KARIM — Tout le monde n'est pas en mesure d'aller au cinéma.

TAZI — Il y a les caravanes cinématographiques.

KARIM — Oui, mais vous savez, les caravanes cinématographiques, c'est encore aléatoire. Ça touche quelques gens qui ne comprennent rien. Elles sont très mal conçues au départ. C'est une très bonne chose en soi. Mais il faudrait des animateurs, des éducateurs, qui assurent un dialogue réel avec les masses pour qu'elles puissent être efficaces.

ZEROUALI — Il faut s'entendre sur ce que l'on appelle information. L'information n'est pas uniquement politique. Elle englobe plusieurs domaines,

KARIM — Je répète encore que la radio est plus efficace car elle est à la portée de n'importe qui. Ceci en ce qui concerne l'information. Je pense que le cinéma est au-dessus de l'information.

LAABI — Si vous pensez que le cinéma doit être avant tout un moyen d'information, je voudrais savoir à quel genre de public ce cinéma s'adresse au Maroc.

BOUANANI — Le public actuel est essentiellement citadin. Il est localisé dans les grandes villes. Il représente un très faible pourcentage de la population. Il est surtout formé de fonctionnaires, d'étudiants, sans parler de la communauté européenne. Il faut donc tenir compte des données présentes, et partant, faire en sorte que ce cinéma devienne un moyen de lutte, de revendication, faire en sorte qu'il soit généralisé, faire en sorte qu'il soit un témoignage de notre pays et de notre époque.

LAABI — Je voudrais poser une question à Karim, pour concrétiser un peu notre débat. En faisant ton film intitulé « Le regard qui dure », sur trois peintres marocains, quels buts as-tu recherchés ? Etait-ce un film artistique, un film d'information, ou bien cherchais-tu à communiquer autre chose ?

BOUANANI — Je crois qu'il n'a fait là qu'un film d'information.

KARIM — Il faut placer le film dans son contexte. C'est au départ un film de commande. Mais j'ai essayé d'en faire un film de recherche sur la peinture. Mes recherches ont porté aussi sur la musique.

LAABI — Est-ce que ton film est communiquable à un large public ?

KARIM — Je ne crois pas. Son thème ne le permettait pas. Il était handicapé au départ. J'y recherchais davantage de vulgariser la peinture. Essayer de trouver les sources d'inspiration des peintres. J'ai essayé de servir les peintres. Mais il reste pour moi un travail de vulgarisation.

LAABI — Alors, supposons une situation idéale, où le cinéaste marocain disposerait d'une liberté et de tous les moyens lui permettant de s'exprimer. Que feriez-vous, quels domaines précis entameriez-vous ?

BOUANANI — Cela reviendrait à définir un cinéma national. Pour cela, il faut, à mon avis, tenir compte de tout ce qui s'est passé au Maroc, des goûts du public, de son éducation. A partir de là, nous pourrions faire soit un cinéma d'aventure, soit à caractère social et politique, soit économique, soit d'éducation (documentaires scientifiques, culturels, etc...).

ZEROUALI — Il faut être conscient des problèmes qui se posent à son pays et des problèmes de son développement. Les sujets que le cinéaste proposera doivent aller dans ce sens-là.

BOUANANI — Mais toi-même, qu'aimerais-tu faire personnellement ?

ZEROUALI — Je voudrais faire des courts métrages où je traiterais des sujets dont l'utilité est immédiate, des sujets éducatifs.

KARIM — Pour moi, je ne dis ni le court métrage, ni le long métrage. Le cinéma est un moyen d'expression total. Pour moi, le cinéma doit traduire l'état d'âme, l'histoire du peuple, être un reflet de la société où je vis et tout dépendra de mon degré de perception des problèmes.

BOUANANI — Je suis partiellement d'accord avec ce qu'a dit Zérouali. J'ajouterai que le cinéma doit être aussi un divertissement. Il doit y avoir de l'aventure, du western ; pourquoi pas ? Un western (j'emploie ce mot parce que je n'en trouve pas d'autre) original, national qui puise dans les traditions du pays. Des films d'aventures aussi bien éducatifs et agréables à voir. Aussi des films, disons gratuits, uniquement pour le spectacle.

ZEROUALI — Quand je dis éducatif, c'est très vaste. Tout ce qui permet au marocain de connaître son pays, son milieu, est éducatif.

SEKKAT — Ce que disent Zérouali et Bouânani est très valable pour le Maroc et pour l'Afrique en général. Le cinéma doit être éducatif avant tout.

TAZI — Je le pense aussi.

KARIM — Je vois que dans l'ensemble, on s'est surtout attaché au côté éducatif, didactique en quelque sorte. Alors, ce n'est plus du cinéma, mais de l'éducation par les moyens audio-visuels. Ce n'est là qu'un des aspects multiples du cinéma.

TAZI — C'est le plus immédiat.

KARIM — Le cinéma n'est pas uniquement un moyen d'éducation. L'homme a besoin de manger, mais a aussi besoin de s'élever.

BOUANANI — Pour être plus concret, un cinéma national, tel que nous pouvons le définir, nous ne pouvons le faire qu'en fonction de raisons historiques bien précises, en fonction d'une concurrence étrangère. Il faut lutter contre l'invasion étrangère dans ce domaine. C'est pour cela que j'ai dit tout à l'heure que le cinéma doit être aussi un cinéma d'aventure, de divertissement.

KARIM — Nous n'avons pas encore défini un cinéma national. Ce que nous avons défini peut être de l'artisanat ou autre chose. Le cinéma est malgré tout un art et il s'agit de savoir si nous avons quelque chose à apporter à notre société. On ne peut pas s'arrêter à la description, à l'anecdotique. Nous avons à montrer notre peuple, sa culture, sa sensibilité, sa civilisation.

ZEROUALI — Aucune tâche n'est à sous-estimer. Il ne faut pas limiter ses horizons. Nous sommes un pays sous-développé. Nous devons commencer par le commencement.

KARIM — Ce qui importe, c'est de traduire les problèmes de la société où nous vivons. Il n'y a pas de recettes. Nous pouvons apporter quelque chose au monde. Personnellement je mets en cause certaines civilisations et parfois je crache sur cette culture étrangère qu'on m'impose quotidiennement. Il y a en Afrique des hommes qui ont quelque chose à dire, plus que Monsieur Sartre. Je veux dire encore une fois que les moyens audio-visuels ne sont pas du cinéma. Ce sont uniquement des techniques au service de l'éducation et on pourrait les multiplier, de même que nous pouvons inventer quelque chose de plus efficace que le cinéma. L'art du film, comme la technique dans son sens le plus élevé, doit servir l'homme, ses désirs, son talent, et son développement d'une manière générale. Un art qui ne sert pas cet objectif ne représente rien pour moi.

BOUANANI — Pour que notre cinéma puisse être un instrument de culture, d'information, un miroir de la civilisation marocaine, il faudrait qu'il ait ses caractéristiques. Il faudrait pour cela que ceux qui font le cinéma connaissent leur patrimoine, leurs traditions, leur civilisation en général. Donc c'est un premier travail qu'il faudrait qu'ils fassent avant de pratiquer le cinéma.

KARIM — Nous n'avons pas encore énuméré tous nos buts. Nous n'avons pas encore tout dit de ce que représente pour nous le cinéma et pourquoi nous faisons ce cinéma et qu'est-ce que nous voulons dire et faire. Je me rappelle, Bouânani a dit tout à l'heure que le cinéma n'est pas un tabou pour lui, et que la question de distraction (un western, faire un film uniquement parce que c'est agréable), pour lui c'est déjà important. Moi, je rejette l'idée de l'art considéré comme simple distraction.

BOUANANI — Un film ne peut pas être de simple distraction. Impossible. C'est illogique. Tu ne peux pas en faire un.

KARIM — Nous pouvons voir dans l'histoire du cinéma des milliers de films dont nous nous demandons pourquoi ils ont été faits.

BOUANANI — Cite-nous lesquels. Marocains ?

KARIM — Non, je ne dis pas marocains. Il n'y a pas encore de films marocains. Je parle d'une manière générale. Bouânani a aussi parlé de western. Qu'est-ce que le western ? C'est l'apologie du héros, l'apologie de la conquête, et à notre époque et dans notre société marocaine, nous n'avons pas de place à accorder aux héros. Aujourd'hui, nous n'avons pas besoin d'hommes aveuglés par les grands sentiments. Nous avons besoin de gens qui acceptent d'être conscients.

BOUANANI — J'ai employé le mot western parce que je n'avais pas d'autre mot. Maintenant, je dis épopée et l'épopée n'est pas une apologie de la conquête ni du héros. Il y a une épopée russe, hindoue. Prenons l'épopée marocaine ; que pourra-t-elle être ? Simplement une longue histoire qui s'échelonne sur plusieurs films qui retraceraient l'histoire du peuple marocain depuis les temps reculés jusqu'à présent.

KARIM — En ce qui concerne l'épopée, nous sommes d'accord.

BOUANANI — Il y a un cinéaste qui définit très bien le mot épopée, c'est Eisenstein. Il n'a fait que des épopées. Il a absolument développé le mot épopée dans son sens le plus exact et l'épopée est un genre qui a ses principes, ses données. Il n'y a pas de héros dans l'épopée. Il y a un héros collectif qui est le peuple.

ZEROUALI — Il ne serait pas inutile à mon avis de citer éventuellement quelles sont les épopées qu'on pourrait traiter au Maroc.

BOUANANI — J'ai parlé d'épopée au Maroc parce que ça a un rapport direct avec la tradition orale. La tradition marocaine utilise beaucoup l'épopée. Tu n'as qu'à voir notre folklore. Un conteur, dans une halqa, quand il raconte quelque chose, a d'abord pour but de divertir, et c'est son unique but : divertir le public. Or, est-ce que ce qu'il dit est un simple divertissement ? Non, puisque les gens d'eux-mêmes en tirent quelque chose. D'un conte, on peut tirer des tas de leçons. Mais le conteur n'est pas là pour faire de la morale.

LAABI — Le cinéaste peut alors transformer cette démarche en utilisant la technique de la halqa et du conte. Il pourrait communiquer autre chose. Il y aurait donc une transposition orale dans une création artistique consciente.

BOUANANI — Oui. On ne peut pas faire autrement. On ne peut que rapporter les choses. Même si on veut faire un film comique, on ne peut que rapporter les choses. Chaplin a aussi apporté toute une conception du monde.

LAABI — Ceci nuance ce que nous avons dit tout à l'heure, en parlant surtout d'un cinéma éducatif, d'un cinéma pour l'éducation des masses. On voit bien qu'il y a d'autres moyens dans le domaine du cinéma pour faire prendre conscience au public d'un état historique, social précis, ainsi que d'une forme de beauté.

ZEROUALI — Attention, il faudrait éviter les équivoques lorsqu'on veut définir les besoins cinématographiques d'un pays. Il est vrai que le Maroc a besoin de cinéastes qui s'expriment pour mettre en valeur la culture. Aussi bien sur le plan historique que du point de vue artistique. Mais ce n'est pas l'unique raison du cinéma au Maroc. Ses tâches peuvent être très variées et on ne peut pas valoriser un secteur plutôt qu'un autre. Le Maroc a besoin de cinéastes qui réalisent des films éducatifs ; il a besoin de cinéastes qui font des longs métrages où ils exaltent la valeur culturelle et historique du pays. En un mot, le point sur lequel je veux insister, c'est la variété des besoins cinématographiques du pays. Lorsqu'on parle de l'art pour l'art ou pour le peuple, de son aspect utilitaire, il ne faut pas oublier de prendre en considération deux choses : 1°) la personne qui s'exprime, 2°) le public auquel cette expression est destinée. Le public auquel l'expression est destinée au Maroc, nous le connaissons. La personne qui s'exprime peut être très variée. Ça peut être un homme du peuple, un fils de famille bourgeoise ou de n'importe quelle classe sociale. En Europe, nous avons des exemples de films qui sont de l'art pour l'art. C'est de l'art formel, mais il n'y a absolument pas de contenu. Un cinéaste bourgeois qui a des préoccupations personnelles non sociales ne s'intéresse pas à la lutte des classes. Eh bien, il veut trouver de nouvelles formes d'expression artistique et veut émouvoir un public en particulier. Un film très spécial...

BOUANANI — Marienbad.

ZEROUALI — Par exemple. Mais pour prendre un exemple limite, j'ai vu des films où le réalisateur n'a rien filmé. Il a pris de la pellicule et il a fait des dessins, de la peinture. C'est Mac Laren. Il a dessiné sur pellicule et en projetant cette pellicule, ça donne des lignes bizarres, de la peinture abstraite sur l'écran, et il y a un public à qui ça plaît. A mon avis, lorsqu'on parle des besoins cinématographiques au Maroc, il ne faut pas oublier que nous sommes des cinéastes marocains. Je veux dire qu'un besoin ne peut pas en exclure un autre. Il y a plusieurs besoins dans le pays. Il s'agit de les satisfaire tous. Et un seul cinéaste ne peut pas le faire. Il y aura fatalement des cinéastes qui feront de l'épopée, d'autres qui feront des films éducatifs, d'autres qui feront des comédies musicales.

BOUANANI — De toutes façons, Karim m'a accusé tout à l'heure de vouloir faire de l'art pour l'art. Je n'ai jamais voulu en faire. Ça ne m'intéresse pas.

KARIM — Je ne t'ai pas accusé de faire de l'art pour l'art. J'ai simplement voulu mettre au point certaines choses un peu confuses, c'est tout.

TAZI — Bouânani posait le problème : le cinéma devrait être un moyen de lutte, autrement dit jamais de l'art. Il y a une autre remarque : le public auquel on s'adresse se divise inévitablement en deux : celui qui va au cinéma pour le message du film, et celui qui va au cinéma pour se divertir. En fonction de cela, il doit y avoir diversité de conceptions du cinéma parmi les cinéastes marocains.

BOUANANI — J'ajoute quelque chose à ce qu'a dit Tazi. C'est que, actuellement au Maroc, il n'y a pas de public qui va voir un film pour son message, sauf dans les ciné-clubs.

TAZI — Notre rôle est de le diriger pour accepter ce message, pour son éducation.

BOUANANI — Mais ce public est très réduit.

TAZI — Quand les caravanes cinématographiques seront bien organisées, ce sera un moyen efficace d'éducation.

BOUANANI — C'est ce qu'il faudra faire. Mais actuellement, au Maroc, les gens vont pour se divertir. Rien d'autre.

KARIM — J'aimerais poser une question. Avons-nous un message à transmettre ? Car ça devient assez prétentieux. Je reviens à la question qu'a posé Bouânani tout à fait au début en disant que pour transmettre un message à la collectivité, il faudrait être soi-même en mesure de le faire. Connaissons-nous suffisamment notre culture, notre civilisation ?

BOUANANI — Il n'y a pas de message à transmettre dans un film. Le film doit aider à prendre conscience de certaines choses qu'on traite dans un film.

KARIM — Je suis d'accord.

BOUANANI — C'est cela que l'on appelle stupidement message.

TAZI — Je crois que le cinéaste marocain conscient de ses responsabilités dans la société doit, par une certaine forme, faire prendre conscience au peuple.

KARIM — Oui, le cinéaste n'est pas au-dessus d'un autre intellectuel ou d'un autre artiste. Il participe à l'évolution du peuple dans sa branche.

LAABI — Je voudrais maintenant que nous abordions le problème pratique des obstacles auxquels le cinéaste marocain se heurte dans son travail.

ZEROUALI — Je crois que l'intervention de Karim a déjà défini en partie une réponse à cette question en ce sens que maintenant nous avons une tâche à remplir. Il y a nécessité pour le cinéaste marocain, avant de transmettre un message social, de se former d'abord lui-même, de prendre conscience lui-même de la réalité de son pays, de façon à ce que ses analyses soient efficaces et objectives.

TAZI — Il y a une autre conception : le cinéma-œil, cinéma de constatation. Il s'agit de réfléchir une certaine vérité qui existe. Le cinéaste doit avoir une certaine culture.

KARIM — Je regrette, mais même pour le cinéma-œil, il a besoin d'une très grande culture. Ce n'est pas simplement un enregistrement de la réalité. Il y a un choix, une interprétation. Ce choix nécessite du cinéaste une très grande culture. C'est plus difficile que de découper un scénario.

LAABI — Tout ceci, ce sont des obstacles personnels. Ce que nous voulons savoir, ce sont les obstacles extérieurs, matériels ou moraux, qui entravent l'action du cinéaste marocain.

SEKKAT — Je crois que l'obstacle numéro 1, c'est que le cinéaste marocain est en général fonctionnaire. Il est limité, il ne peut pas faire ce qu'il veut. Il est lié à une administration qui lui impose un sujet. De ce sujet, il essaye de faire quelque chose. Mais il y a quand même une idée maîtresse qui lui est imposée.

KARIM — Je crois que ce n'est pas le seul handicap. Même dans un film commandé par l'Etat, on peut démontrer, on peut manifester un certain talent, une certaine vision, chose qui n'a pas encore été faite dans les documentaires que nous avons réalisés jusqu'à maintenant, ou alors il y en a très peu. Pourquoi ? Parce que, peut-être, nous ne sommes pas encore tout à fait conscients de ce que nous voulons dire et faire. Maintenant, l'occasion nous est donnée de nous définir et de voir un peu plus clairement ce que nous voulons. Admettons que nous ayons toutes les possibilités, que nous ne soyons pas des fonctionnaires, que nous ayons analysé la situation et que nous sachions ce que nous voulons faire, il reste un

handicap majeur, c'est que nous ne pouvons pas produire un film, ni un long, ni un court métrage, pour des raisons purement économiques. C'est ça qu'il faudrait aussi débattre. Admettons que nous soyons organisés en une association de cinéastes. Nous voulons faire démarrer le cinéma. Comment faire ? Ce n'est pas à l'Etat de nous aider.

SEKKAT — Ce que nous constatons aussi, et qui est encore un handicap, c'est que ces films-là, quand ils sont réalisés, ne sont pas vus par le public. Ils sont toujours dans les blockhaus. Certains sont peut-être vus dans les ciné-clubs, mais ça s'arrête là.

KARIM — Eh bien, tant mieux que ces films ne soient pas vus par le public, car ça nous porterait préjudice. Réellement. D'autre part, je dis autre chose, un peu sévère peut-être, tout ce que nous avons fait jusqu'à présent, c'est de la merde. Nous n'avons rien manifesté. Aucun talent. Je prends le cas d'Agnès Varda qui a eu une commande de la municipalité de Nice, il y a quelques années. Un film purement touristique. Elle a fait « Du côté de la côte ». C'est un film réellement très bon. Elle a pu quand même dire ce qu'elle avait à dire.

TAZI — Je dirai à Karim que le film sur la sardine commandé à Bennani qui s'appelle « Une bouchée de pain » ne traite pas le problème de la sardine, mais la journée difficile d'un chômeur pour gagner son pain. De même, dans son dernier film, « Pêcheurs d'Asafi », Ramdani trouve aussi le moyen de traiter la vie quotidienne des pêcheurs. C'est le côté social qui est apporté là par le réalisateur sans qu'il oublie pour autant l'idée maîtresse du film.

SEKKAT — Je pense que les réalisateurs marocains jusqu'à présent ont montré beaucoup de bonne volonté. D'un sujet donné, il sort quand même quelque chose.

KARIM — Je ne reproche pas un manque de bonne volonté. Nous devons faire une critique très sévère envers nous-mêmes pour essayer de sortir quelque chose de mieux que ça. Je crois que nous avons tous atteint une certaine mâturité. Nous avons un certain degré d'instruction et nous pouvons faire quelque chose de mieux. Ce que nous faisons jusqu'à maintenant est un cinéma complètement dépassé et qui n'apporte rien, ni sur le plan information, ni sur le plan message. C'est trop minime.

ZEROUALI — Je comprends les inquiétudes de Karim et je les partage jusqu'à un certain point. Effectivement, nous n'avons pas encore atteint la maîtrise de certains cinéastes connus mondialement, mais ça vient d'abord du fait que nous sommes débutants. Nous sommes tous jeunes. Nous avons appris notre métier après l'indépendance, donc il y a quelques années. Nous sommes en train de faire nos premières armes. Actuellement, les cinéastes marocains sont arrivés quand même, je ne dirais pas à maîtriser leur métier, mais à savoir s'exprimer. Je pense que ce serait un tort de considérer uniquement le cas des réalisateurs en parlant des cinéastes marocains, car ils se composent de réalisateurs, de monteurs, d'opérateurs, enfin de toutes les qualifications cinématographiques. Il y a d'abord un dénominateur commun entre ces cinéastes, c'est qu'ils ont à peu près tous la même culture. Ils sont à peu près tous issus du même milieu social.

BOUANANI — Mais ils n'ont pas la même formation.

ZEROUALI — Nous n'avons pas tous la même formation parce que nous n'avons pas tous le même âge. Nous n'avons pas tous été formés dans les mêmes conditions, quoique la majorité ait fait la même école, l'IDHEC. Mais nous avons quand même un point commun dans ce sens que nous avons profité de l'existence d'une structure cinématographique héritée du protectorat. Je le signale parce que les difficultés du pays après l'indépendance n'ont pas donné naissance à un cinéma national. Mais nous continuons à profiter de la structure existante pour nous former nous-mêmes. Nous avons réalisé des films de commande, nous avons essayé au mieux de soigner l'aspect formel, de nous exprimer dans un langage cinématographique. Peu importe le sujet. Nos expressions ne sont pas sorties de l'ordinaire parce qu'un réalisateur ne dispose pas de tous les moyens nécessaires. Un sujet n'est pas préparé pendant la période suffisante à l'élaboration d'un scénario ordinaire. Les réalisateurs n'ont pas le temps de préparer soigneusement les films qu'ils vont réaliser. D'autre part, je considère que dans le passé, nous n'avions pas les moyens que nous avons maintenant. D'abord, il n'y avait pas les cinéastes que nous avons maintenant, l'équipement n'était pas aussi important que maintenant. J'estime que c'est à partir de maintenant qu'on doit porter un jugement de valeur sur les cinéastes marocains.

Il nous appartient de lutter pour notre propre formation et pour faire des films de valeur. Les difficultés, on peut les énumérer brièvement. Elles sont nombreuses. Mais la difficulté essentielle réside dans la situation économique du pays. Parce qu'il ne faut pas oublier de diviser les activités cinématographiques en trois stades bien distincts : 1°) un stade industriel qui est la production du film. 2°) un stade commercial qui est la distribution du film. 3°) un stade également commercial, qui est l'exploitation du film. Donc, le film est une marchandise. Au Maroc, il existe l'exploitation et la distribution. La production pose des problèmes. La production de longs métrages est quasiment inexistante, et la production de courts métrages existe, mais au niveau de l'Etat, c'est-à-dire presque des investissements à fonds perdus. L'Etat investit pour produire des courts métrages, il ne rentabilise pas ses productions car elles correspondent à un besoin bien déterminé d'information, des besoins évidents. Je pense que notre difficulté principale réside dans l'inexistence de la production marocaine. Pour qu'il existe une production, quel que soit le produit, il faut qu'il y ait des gens qui investissent. Or nous savons très bien que les financiers n'investissent que s'ils sont sûrs de rentabiliser leur production. Pour que ces productions soient rentables, il faut assurer la distribution la plus large possible. Or, d'après les calculs faits par des cinéastes marocains, un film destiné uniquement au marché intérieur, qui seul est sûr pour le moment, et encore, n'est absolument pas rentable, car pour le produire, il faut un minimum de 25 millions et un film produit, distribué au Maroc rapporterait au maximum une dizaine de millions. Pour qu'il y ait production au Maroc, il faut un marché plus étendu que le marché national, donc à l'échelle du continent, un marché africain. Ça nécessite des conventions avec d'autres pays, donc c'est un problème qui dépasse les cinéastes. Ce que nous pouvons faire, c'est revendiquer, et je pense que c'est le travail que nous sommes en train de faire. Mais la décision n'appartient pas au cinéaste. Son rôle, pour qu'il y ait un cinéma national, consiste à indiquer la voie, et c'est aux responsables à l'échelle étatique de prendre des mesures pour favoriser la production de films marocains.

SEKKAT — Je pense que du moment qu'on a un grand nombre de courts métrages marocains, il faut déjà arriver à avoir le monopole du court métrage dans les salles de cinéma. Parce que jusqu'à maintenant, les longs métrages qui arrivent de l'étranger sont accompagnés de leur court métrage. Ce qui fait que les courts métrages marocains ne sont pas distribués. Certains l'ont été, mais avec beaucoup de difficultés. Ce qu'il faudrait, c'est arriver à distribuer tous ces courts métrages marocains et essayer le plus possible de ne faire entrer que les longs métrages. Actuellement, on n'a pas encore fait de longs métrages, mais je pense que nous avons assez de courts métrages et que nous pouvons encore en produire assez pour les besoins du Maroc. Il faut monopoliser le court métrage dans les cinémas.

ZEROUALI — Au niveau de la distribution et de l'exploitation.

BOUANANI — On ne peut distribuer les courts métrages qu'à une condition. Qu'ils soient réalisés pour cet objectif. Or, les courts métrages réalisés jusqu'à présent sont des films de commande. Je ne vois pas pourquoi on les distribuerait dans les salles.

SEKKAT — Oui, mais même s'ils sont des films de commande, il y a quand même une certaine forme d'expression propre au cinéaste. Il y a des techniciens qui ont participé à ce film. Ça permettra quand même au spectateur marocain de connaître les cinéastes au Maroc.

ZEROUALI — Je pense que nous ne faisons le procès de personne, ni des cinéastes marocains, ni des responsables du cinéma marocain. Nous constatons les difficultés de façon à formuler des revendications, parce que nous appartenons à un secteur cinématographique bien précis, celui de la production cinématographique. Sans production, nous ne pouvons pas nous exprimer. Actuellement on exploite et on distribue au Maroc uniquement les films étrangers. Les conséquences sont négatives. 1°) sur le plan économique, la recette des films est divisée en trois parties, le tiers à la production, le tiers à la distribution et le tiers qui est partagé entre l'exploitation et l'Etat qui prélève des impôts sur le prix des places. Or au Maroc, les films étant étrangers, la part de la production quitte le Maroc, ce qui est une sortie de devises qui va aux producteurs étrangers. La distribution, c'est surtout des firmes étrangères qui s'en occupent. Les distributeurs marocains représentent une part minime. On peut dire d'une manière générale qu'il existe des succursales des grandes firmes américaines et européennes, MGM... Il y a des distributeurs marocains

comme Maghreb Unifilm. Les agences de distribution étrangères possèdent parfois leurs propres salles au Maroc. Ces problèmes qui se posent pour le cinéma se posent aussi bien pour la presse par exemple. C'est donc un problème très délicat. Donc, 1°) sur le plan économique, ce n'est pas rentable pour le Maroc parce qu'il y a les deux-tiers de la recette d'un film qui quitte le Maroc sous forme de devises. Les exploitants marocains et l'Etat perçoivent des taxes mais ça ne représente que le tiers de la recette d'un film. Donc il est souhaitable qu'il existe une production et une distribution marocaines pour que l'argent rapporté par un film reste au Maroc, crée des emplois, et développe l'industrie cinématographique. La deuxième conséquence très importante est une conséquence, à mon avis, culturelle. Les films que nous voyons ici représentent une culture étrangère. Le western retrace l'épopée américaine ; les films policiers représentent une certaine littérature occidentale. Il est souhaitable qu'il y ait des films marocains qui traitent des problèmes nationaux, sur le plan culturel, social...

KARIM — Et qu'on donne la possibilité aussi aux nationaux de s'exprimer et de faire leurs films.

ZEROUALI — Nous voyons par exemple les films néo-réalistes italiens. On constate que les problèmes de la société italienne sont analogues aux nôtres sur ce plan-là. Mais nous avons nos particularités à exprimer. Pour me résumer, parce qu'il n'y a pas de production nationale, parce que la distribution n'est pas nationale, il y a deux conséquences, une conséquence économique et une conséquence culturelle et idéologique qui sont négatives.

KARIM — Ce que vient de dire Zérouali est d'une extrême importance, seulement c'est à longue échéance. Maintenant, il y a une chose aussi importante. Personnellement, je ne crois pas à l'action de l'Etat en ce qui concerne la promotion d'un cinéma national ou d'un cinéma tout court. Nous n'avons jamais fait assez d'autocritique pour essayer de nous sortir de ce marasme. Tout à l'heure, Zérouali a dit que nous nous exprimons suffisamment bien dans nos films. Or je pense que c'est le contraire. Nous ne nous exprimons pas suffisamment clairement. Certes, nous possédons la technique, mais la technique n'est qu'un moyen de s'exprimer.

ZEROUALI — Je n'ai pas dit que nous nous exprimons bien, j'ai dit que nous nous exprimons mal. Mais j'ai justifié cela.

KARIM — Je constate autre chose. Nous n'avons jamais essayé de trouver seuls un moyen de nous en sortir. Nous avons toujours compté sur l'Etat. Nous avons toujours dit que, un jour, l'Etat fera et fera. Et je crois que tant que nous ne ferons pas un effort personnel, l'Etat ne pourra jamais nous aider. Il faudrait trouver peut-être d'autres moyens. Nous avons suffisamment d'exemples dans le monde entier de jeunes cinéastes qui se trouvaient dans la même situation que nous, qui se sont réunis, et ils ont fauché un peu d'argent. Ils se sont donnés entièrement à des sujets et ils ont réussi des fresques magnifiques et après ils ont démarré.

BOUANANI — Ils ont trouvé des maisons de distribution. Ils ont trouvé un marché, le marché existe chez eux.

KARIM — Pour eux non plus le marché n'existe pas, c'est fermé. Nous, nous essayons d'avoir tous les avantages avant de démarrer. Il faudrait à mon avis se jeter à l'eau pour faire quelque chose.

SEKKAT — Karim vient de dire que nous avons toujours attendu l'Etat pour faire quelque chose. Ce n'est pas vrai. Nous avons essayé. Mais du moment que nous sommes fonctionnaires, nous n'y sommes jamais arrivés. On est des fonctionnaires, on se trouve toujours appelé en mission, toujours pris.

TAZI — Même si on y met notre argent, et si nous faisons un film, ce film restera dans un tiroir parce qu'il n'y a pas de marché de distribution.

KARIM — Eh bien, faisons d'abord le film et on verra.

TAZI — C'est une grande aventure qui est vouée à l'échec au départ.

KARIM — Je ne crois pas. Je suis persuadé que si aujourd'hui nous essayons de trouver un sujet, et de définir comment parvenir à le réaliser et à le faire distribuer, nous y arriverons.

TAZI — Zérouali a montré tout à l'heure qu'un film réalisé avec un minimum de dépenses se monterait à 25 millions. Le marché national ne peut pas rapporter autant d'argent.

KARIM — Pourquoi veut-on que notre film coûte 25 millions ? Avons-nous fait des études précises ?

TAZI — C'est un minimum.

KARIM — Moi, je lance un défi. Je ferai un film à 12 millions.

TAZI — Nous n'avons pas de matériel.

BOUANANI — Pourquoi ne l'as-tu pas fait ?

KARIM — Parce que seul, je ne peux pas. Il faudrait que nous soyons tous ensemble.

TAZI — Je suis certain que 12 millions ne suffisent pas pour faire un film, surtout que nous n'avons pas le matériel nécessaire.

ZEROUALI — Karim reste toujours persuadé que nous avons besoin d'un maximum de courage et qu'il faut vraiment réaliser un exploit, exploit qui a été réalisé dans d'autres pays, mais dans des conditions généralement assez légendaires. Prenons l'exemple de la nouvelle vague. Vers les années 58-59, le cinéma français traversait une crise. Le cinéma classique n'arrivait pas à évoluer. Il était victime de la concurrence d'autres cinémas, américain, italien. Il y a eu de jeunes cinéastes français, des critiques la plupart du temps, qui ont eu le courage de se jeter à l'eau et de faire des films quand même. Voyons d'abord quels sont ces gens. Ce sont des fils d'industriels, de commerçants, c'est-à-dire des fils de bourgeois qui ont de l'argent et pour donner un exemple concret, je citerais le nom de Louis Malle qui a commencé par faire en 1958 « Ascenseur pour l'échafaud ». Son père lui a donné 80 millions pour faire le film.

KARIM — Oui, mais ça, c'est un cas spécial.

ZEROUALI — Spécial ? Prenons Chabrol, Godard, tous les cinéastes de la Nouvelle Vague n'étaient pas obligés de travailler pour gagner leur croûte parce qu'ils avaient une famille aisée qui leur permettait, tout en faisant un travail artistique, de ne pas crever de faim. Tandis que nous, nous ne pouvons pas nous permettre de ne pas travailler pendant une semaine. Toi-même, Karim, tu es obligé de faire des films pour la TV, des films alimentaires, de faire des chansons filmées que tu n'aimes pas réaliser, pour pouvoir subsister. Pour faire des films en dehors de notre cadre professionnel, de l'administration avec laquelle nous travaillons, il nous faudrait du temps, un minimum d'argent. Donc, il ne faut quand même pas être utopique, et ça ne veut pas dire que jamais nous ne ferons de films en dehors de l'administration. Peut-être dans quelques années, nous aurons suffisamment d'économies pour prendre tous en même temps notre congé et faire un film.

KARIM — Mais le public attend, a soif de voir finalement un jeune cinéma naître ici, au Maroc. Il est très déçu et il dit « Mais que font les cinéastes au Maroc ? Pourtant nous connaissons des gens instruits, cultivés, qui ont quelque chose à dire, mais ils ne disent rien ».

BOUANANI — Parce qu'ils ignorent nos problèmes.

KARIM — Ils connaissent très bien nos difficultés sur le plan économique, seulement ils disent « Quand l'occasion leur est donnée de faire quelque chose, ils ne manifestent rien, pas un brin d'intelligence ».

BOUANANI — On n'a jamais eu l'occasion.

KARIM — J'affirme encore une fois que le cinéma que nous avons fait depuis l'indépendance ne vaut absolument rien et ne nous apporte rien.

ZEROUALI — Tu répètes exactement ce que disent les journaux nationaux et l'opinion publique avec laquelle nous sommes entièrement d'accord.

KARIM — Alors il ne faut pas avoir peur de le dire.

ZEROUALI — Nous n'avons pas peur de le dire. Mais c'est un autre problème. C'est exactement le même que celui des écrivains, de tous les hommes capables de s'exprimer. Qu'est-ce qui handicape notre expression ? Je crois que nous vivons tous la même situation, nous avons des difficultés et le problème que tu poses, à mon avis, c'est celui d'arriver à s'exprimer malgré la difficulté du contexte.

KARIM — Absolument.

ZEROUALI — Eh bien, je crois que c'est un reproche qu'on peut adresser à tous les hommes qui peuvent s'exprimer, pas seulement aux cinéastes.

KARIM — Oui, mais il s'agit là des cinéastes.

ZEROUALI — Je crois que nous sommes tous d'accord pour dire que nous n'avons pas produit de chefs-d'œuvre. D'autre part, nous sommes d'accord pour dire qu'il y a des difficultés à surmonter. Troisièmement, pour dire qu'il existe les cadres et l'équipement nécessaires.

KARIM — Absolument.

ZEROUALI — De même, nous avons constaté l'inexistence d'un marché. On pourrait disserter longuement sur les causes de cette inexistence.

KARIM — On pourrait peut-être trouver des solutions.

ZEROUALI — Les solutions sont évidentes. La situation économique du cinéma est liée à la situation économique du pays. Le cinéma évoluera comme évolueront tous les autres secteurs, culturels, économiques et sociaux. Enfin, de tout de que nous avons dit, il s'avère que nous sommes conscients des difficultés et que nous voulons avancer en agissant. Seulement nous ne savons pas quel doit être exactement notre action. Nous en sommes au stade de la recherche.

■ index des cinéastes marocains

afifi mohammed - Réalisateur.

Né en 1927 à Casablanca. Entré à l'IDHEC en 1949. De 1958 à 1959, court métrage « De chair et d'acier ».

bel hachemi ahmed - Réalisateur. Dramaturge.

Né en 1927 à Casablanca. Entré à l'IDHEC en 1949. De 1958 à 1959 directeur du C.C.M. En 1959, scénariste, dialoguiste et réalisateur d'un long métrage : « Le violon ».

benchekroun larbi - Réalisateur.

Né en 1933 à Fès. Etudes cinématographiques à Rome et Los Angeles. Courts métrages réalisés : « Le rocher » (1958). *« Casablanca »* (1963). *« Le Maroc, pays du Phosphate »* (1964).

bennani larbi - Réalisateur.

Né en 1930 à Fès. Entré à l'IDHEC en 1952. A réalisé en 1959 « Pour une bouchée de pain », en 1963 « Nuits andalouses ».

bouânani ahmed - Monteur.

Né en 1939 à Casablanca. Etudes à l'IDHEC, 1961-1963. *Actuellement au C.C.M.*

karim idriss - Réalisateur.

30 ans. Etudes de théâtre. Etudes cinématographiques pendant 3 ans à la Faculté de cinéma et de télévision de Prague. Scénario et réalisation de « Le regard qui dure », produit par la R.T.M.

khayat abderrahman - Réalisateur.

Né en 1940 à Casablanca. Etudes à l'IDHEC, 1960-62. *Mise en scène d'Izlane. Mise en scène du Festival de Marrakech, V°, VI°, VII°.*

lahlou abdellatif - Monteur.

Né en 1939 à Mazagan. Entré à l'IDHEC en 1957.

lotfi mohammed - Monteur-réalisateur.

Né en 1937 à Oujda. Entré à l'IDHEC en 1957. Actuellement, chef des services des reportages de la TV.

mesnaoui larbi - Réalisateur.

Eléments biographiques non communiqués, courts métrages réalisés « La Peinture Marocaine », « La Rose du Sud ».

mseffer bakir - Réalisateur.

Né en 1937 à El Jadida. Entré à l'IDHEC en 1957. Producteur d'émissions à la Télévision. Actuellement délégué de l'O.N.M.T. à Madrid.

ramdani abdelaziz - Réalisateur.

Né en 1937 *à Berkane. Etudes à l'IDHEC,* 1957-59. *Courts métrages réalisés : « Le grand jour à Imilchil »* (1960), *« Le retour aux sources »* (1962), *« Pêcheurs d'Assafi »* (1964). *Actuellement réalisateur au C.C.M.*

rechiche abdelmajid - Opérateur.

Né en 1942 *à Kénitra. Etudes à l'IDHEC,* 1961-63.

rémili abdallah - Monteur.

Né en 1936 *à Ouezzane. Etudes à l'IDHEC,* 1961-63. *Actuellement au C.C.M.*

sekkat mohammed - Opérateur.

Né en 1940 *à Rabat. Etudes à l'IDHEC,* 1961-63. *Actuellement au C.C.M.*

tazi mohammed - Opérateur.

Né en 1942 *à Rabat. Etudes à l'IDHEC,* 1961-63. *Actuellement au C.C.M.*

tazi mohammed b.a. - Réalisateur.

Né en 1936 *à Fès. Entré à l'IDHEC en* 1958. *Courts métrages réalisés : « La peste du siècle »* (1964), *« El Jadida »* (1964), *« Escale à Rabat »* (1965). *Actuellement réalisateur au C.C.M.*

tber el habib - Opérateur.

Né en 1937 *à Marrakech. Entré à l'IDHEC en* 1957. *Décédé en* 1961.

zérouali abdallah - Opérateur.

Né en 1939 *à Taza. Etudes à l'IDHEC,* 1957-59. *Actuellement chef-opérateur au C.C.M.*

abdallah stouky

le festival mondial des arts nègres ou les nostalgiques de la négritude

Utilisant, comme il se doit, tous les moyens modernes de propagande, un grand chef sénégalais, exemple typique de nègre gréco-latin, entouré d'ethnologues tristes et de faux champions de la décolonisation et de l'émancipation des peuples, aura longtemps appelé à la mobilisation des forces nègres de par le monde. Mobilisation qui devait aboutir à l'organisation du premier Festival Mondial des Arts Nègres, manifestation colossale et ambitieuse, première en son genre et dont le but est de « démontrer l'unité fondamentale du génie nègre ».

Avant que ce festival ne soit inauguré en cette blanche ville de Dakar un premier avril 1966, on devait nous expliquer avec force argumentation scientifique qu'il s'agissait là d'illustrer « l'immense apport de l'art nègre à la civilisation universelle » et de transformer l'Afrique de consommatrice de culture en productrice et exportatrice de culture.

A Dakar, donc, s'étaient en principe donnés rendez-vous les représentants de la totalité des nègres du monde. Dans cette ville dont le magasin le plus important porte comme enseigne « A Saint-Germain-des-Prés », et où, à certains coins de rues, d'élégants mannequins blancs invitent les bons nègres, qui, avant l'arrivée des missionnaires chrétiens, n'avaient jamais eu honte de leur nudité, à utiliser le slip «Eminence» ou le soutien-gorge « Scandale ».

Mais sont-ce là réellement les états généraux de la négritude ? Non, puisque malgré les affirmations du poète-président Léopold Sedar Senghor, ni la Guinée, ni Cuba, ni Paul Robeson, ni Myriam Makeba, ni beaucoup d'autres progressistes ne participent à ce festival qui se tient, on n'a pas honte de le clamer, sous le patronage du général de Gaulle et du président d'un autre pays qui est en train d'effectuer un des plus atroces génocides de l'histoire et qui continue de refuser aux nègres américains les droits les plus élémentaires.

Qu'un avion vous débarque au magnifique aéroport international de Dakar-Yoff, vous êtes tout de suite mis dans le bain. En effet, avant même d'accomplir les formalités de passeport, vous pouvez assister à un petit spectace de folklore sénégalais en humant doucement une légère petite brise marine venant, peut-être, de l'île de Gorée où M. Jean Mazel présente chaque soir un spectacle féerique Son et Lumière dont la prétention et le didactisme élémentaire font sourire.

Que vous soyez donc consentants ou pas, les autorités sénégalaises, qui ont par ailleurs donné des consignes d'hospitalité très strictes à la population, vous suggèrent insidieusement d'être un bon petit touriste et de laisser hors des frontières votre sens critique. On ne vous écoutera attentivement que dans la mesure où vous apprécierez l'exotisme de cette portion d'Afrique qui se trouve à deux heures de Caravelle de Paris.

Après avoir passé la nuit dans un hôtel horriblement cher — les statistiques de l'O N.U. montrent que le coût de la vie à Dakar est le plus élevé du monde — vous sortez le matin, heureux de rencontrer un pays que vous ne connaissez pas. Des gens, des hommes qui comme vous sont africains et dont seule vous sépare une langue vernaculaire qui vous est étrangère. Vous vous trouvez, donc, d'emblée, obligés de

ne parler qu'avec les francophones de ce pays. Vous sera refusé le contact direct avec ce petit peuple à la vie intérieure intense, celui qui travaille et qui produit, qui continue à se faire exploiter et qui réfléchit gravement.

Faute donc d'entrer en communication avec ce peuple, vous vous rabattez sur les prospectus que l'on a aimablement mis à votre chevet et vous leur demandez conseil.

C'est le matin, on ne peut que visiter les musées.

Là, des milliers de pièces, jalousement gardées par des parachutistes armés jusqu'aux dents, vous attendent, misérablement exilées dans ces tombeaux appelés « musées ». C'est déjà une hérésie que de mettre dans des « Louvre » ou des « British Museum », ces expressions de la vie et de la vigueur créatrice que sont les œuvres d'art occidentales. En ce qui concerne les objets d'art africain, c'est réellement un non-sens. Car ces objets font partie intégrante de la vie de tous les jours et sont essentiellement fonctionnels ou à caractère religieux. Ce n'est d'ailleurs pas le nègre qui en a découvert l'esthétisme mais l'Européen ethnologue ou administrateur colonial au goût délicat. Non point que le nègre ne connaisse pas la beauté mais tout simplement parce que, à la base, l'artisan, l'artiste négro-africain ne pouvait rien concevoir sans beauté. L'objet avait plusieurs fonctions dont l'utilité et la beauté. Et lorsque cet artisan créait un masque ou une statuette, il ne représentait pas seulement un visage ou un corps plus ou moins figuratif, mais y mettait toute sa foi et croyait y insuffler une âme, un mauvais ou un bon génie. Ainsi, une statuette bantoue à deux visages signifie tout autre chose que tel tableau cubiste de Picasso où n'existe qu'un souci esthétique formel.

Au lieu de rendre cet aspect fonctionnel et populaire de l'art nègre, les expositions à Dakar et même celle de « l'Artisanat Vivant au Village de Soumbedioune », donnaient l'impression d'assister à une exposition de sarcophages poussiéreux, d'autant plus qu'aucun effort sérieux n'a été fait pour présenter les objets. Presque aucune différence entre l'exposition du Nigéria, invité d'honneur du Festival et « Grèce noire de l'Afrique », et les dépôts mortuaires de Dakar.

Seul le Musée Dynamique essaye quelque peu de donner un sens à l'exposition des objets. D'ailleurs, si vous n'avez pas compris, on se fait fort de vous expliquer le but du musée grâce à quelques feuilles ronéotypées qu'on vous distribue, et où le président Senghor, chantre de la négritude, n'a pas craint de citer — faisant preuve de connaissances littéraires très étendues — le tragédien grec. Mais laissons-le parler : **« D'aucuns prétendent que s'il leur plaisait, à ces chefs-d'œuvre, de parler, peut-être diraient-ils ces mots que le tragédien grec prête à Hélène** : « Le fils de Priam pense me posséder. Vaine illusion : il n'étreint qu'un fantôme. Ce que défendait la valeur phrygienne, le prix que convoitait le courage hellène, ce n'était pas mon corps, ce ne fut que mon nom. » **D'aucuns prétendent que les chefs-d'œuvre de l'art nègre n'ont rien appris à l'Europe ni à l'Amérique : tout au plus quelques recettes techniques. Pour ma part, je ne partage pas cet avis... L'art nègre, pour parler comme André Malraux, est entré au musée vivant de l'âme. »**

Il n'est nullement question de nier l'apport de l'art nègre à la civilisation occidentale, c'est un fait presque unanimement admis. Toutefois, ce serait une erreur monumentale ou une mystification de considérer l'art nègre, celui justement exposé dans les musées de Dakar, autrement que comme une simple référence, une preuve irréfutable du génie et de la personnalité nègres. Faire plus, retourner aux sources et s'y attarder plus qu'il ne faut pour s'y retremper et en faire un tremplin, revient à copier du nègre, c'est-à-dire tomber dans la production de pacotille pour touristes. Dakar est d'ailleurs saturé de ces produits « exotiques ». Or « l'exotisme, comme l'a admirablement dit Franz Fanon, est une des formes de simplification raciste. Dès lors, aucune confrontation culturelle ne peut exister. Il y a d'une part une culture

à qui l'on reconnaît des qualités de dynamisme, d'épanouissement et de profondeur. Une culture en mouvement, en perpétuel renouvellement. En face, on trouve des caractéristiques, des curiosités, des choses, jamais des structures. »

Or, l'Afrique a besoin d'art. Non point parce que le nègre est tout émotion et ne connaît pas la raison discursive, comme aiment à le répéter les attardés de la négritude, mais parce que le poète Aimé Césaire l'a montré, **« l'Afrique est entrée définitivement dans l'aura et la mouvance de la civilisation occidentale, dont l'impact est énorme dans le monde. C'est pourquoi l'art de l'Afrique est nécessaire à l'Afrique pour qu'elle extirpe l'acculturation et évite la dépersonnalisation ».** Il s'agit donc pour l'intellectuel ou l'artiste africains de ne pas tomber dans l'esthétisme puéril de M. André Malraux, ministre français de la culture et écrivain, et regretter que l'artiste négro-africain ne puisse plus refaire les merveilleux masques d'antan. On a pertinemment répondu au ministre français qu'on n'a jamais cru devoir demander à l'artiste européen de refaire les non moins belles cathédrales du Moyen âge.

La visite des musées finie, vous songez aux spectacles. Et vous pensez que dans ces salles de conception européenne où doivent être présentés des spectacles africains, on peut à coup sûr conclure au succès ou à l'échec de la symbiose culturelle négro-occidentale.

Un spectacle, cela se conçoit facilement, vise avant tout et essentiellement le divertissement. Pour cela, un certain nombre d'éléments sont nécessaires, dont la beauté de l'œuvre et le talent des exécutants. Mais malheureusement, les troupes nationales africaines, à quelques exceptions près, ne nous ont offert qu'un mauvais plagiat du théâtre occidental, sans aucun effort en vue d'une recherche originale. Si on se laissait un tant soit peu bercer par le doux ron-ron des déclamations à la Mounet-Sully des acteurs, on aurait pu se croire dans une de ces quelconques soirées de charité, où il y a un peu de mièvrerie, un peu de grandiloquence et beaucoup de maladresses.

C'est ainsi que plusieurs pièces : **« Les derniers jours de Lat Dior »** (Sénégal), **« La mort de Guikafi »** (Gabon), et **« Hannibal »** (Ethiopie) ont offert le spectacle affligeant de décors réalistes à l'Antoine, de pauvreté dans le texte, de manque de préparation, de toiles de fond en trompe-l'œil...

Le public, en majorité blanc, désertait rapidement la salle et l'on pouvait noter chaque soir qu'il y avait beaucoup plus de spectateurs aux loges présidentielles et d'honneur qu'à l'orchestre.

Et puisqu'on parle de public, on ne saurait oublier que ce qui aide un théâtre à trouver sa voie, ce sont les réactions du public, d'un public sain. Ce qui n'a certainement pas été le cas à Dakar pendant le Festival. Dans la très belle salle Daniel-Sorano, il n'était pas rare de voir des Africains et des Européens en smoking, siffler d'admiration devant la poitrine d'une belle jeune fille, comme dans n'importe quel spectacle de strip-tease à Pigalle.

Au théâtre également, l'artiste africain doit s'éloigner de tout ce qui ressemble de près ou de loin à l'exotisme, savoir dépasser les vieux thèmes, être authentique et s'inspirer de l'actualité vivante comme de la geste populaire. Sur le plan technique, il doit essayer d'innover sur la scène et dans l'architecture théâtrale elle-même.

Une seule pièce est digne d'être citée comme exemple de réussite : **« La tragédie du Roi Christophe »**, d'Aimé Césaire, présentée dans le cadre de la soirée française de gala par la troupe **« Le Toucan »**. Cette œuvre devait, en posant les problèmes d'actualité et de réalisme que les Africains doivent affronter sans équivoque et sans hypothèques, secouer un peu le public de cette soirée de gala où des Sénégalais et des « pieds-noirs » étaient venus dans leurs plus beaux atours écouter parler l'ancien normalien et député français Monsieur Aimé Césaire. Grande fut leur déception d'entendre un langage auquel ils ne s'attendaient vraiment pas, celui de la crudité, du réalisme et de la démystification.

Reste le folklore, où beaucoup de populistes abstraits ou de mystificateurs ont voulu circonscrire la culture nationale, disant que c'était là la vérité du peuple. Là aussi, il était malheureux de constater que, n'était la beauté naturelle des danses et des costumes, on serait écœuré par la mauvaise transposition scénique de ce qui spontanément a poussé sur les places publiques et dans les champs. Tant il est délicat de surmonter le handicap du fait que les exécutants au lieu d'être intégrés à leur public, l'affrontent comme le veut la logique de la salle à l'italienne. Eviter de laisser libre cours à la spontanéité, mais bien au contraire concevoir une mise en scène solide et même quand il le faut une certaine chorégraphie.

Tous ces problèmes ne sont surmontables que dans la mesure où le réalisateur ne s'accroche pas à de faux problèmes qu'il aura recueillis dans la bouche ou dans les écrits de quelconques ethnologues, interprétateurs zélés de mythes ancestraux ou bibliques qui n'existent que dans leur cervelle.

Réussir la présentation d'un folklore à un public non national et non populaire, c'est éviter la bâtardise et la prétention, c'est réussir à communiquer à ce public un peu d'émotion saine et simple.

Après avoir supporté trois ou quatre soirées théâtrales et folkloriques ratées, vous vous rabattez, pour essayer de vous donner le change, sur l'éternel et fort utile prospectus. Et vous découvrez avec joie que vous pouvez visionner des films africains ou sur l'Afrique (dont l'inénarrable « Liberté I », d'Yves Ciampi). Vous prenez un taxi et vous vous dirigez vers le cinéma Palace. Arrivé là, on vous fait remarquer gentiment que les films dont vous parlez — des courts métrages pour la plupart — ne passent qu'une fois par semaine. Que vous reste-t-il à faire ? Supporter dans des salles ou l'on a quand même le droit de fumer, Monsieur Gabin dans « Du Rififi à Paname » ou Belmondo dans « Par un beau matin d'été ». Non, vraiment, on ne vient pas à Dakar en plein Festival des Arts Nègres pour pareilles insanités.

Faute de mieux, vous vous promenez dans la ville aux belles avenues bien tracées et propres pour très vite déboucher sur d'énormes bidonvilles où jouent de petits négrillons aux ventres distendus.

Mais on vous aura déjà averti que vous pouvez trouver dans Dakar ces sortes de choses, et d'ailleurs, vous fera-t-on remarquer, ces quartiers indigènes — c'est un Sénégalais qui parle — sont très propres parce que construits sur le sable, qui absorbe toutes les saletés et ne fait pas cette boue affreuse familière aux bidonvilles casablancais.

Si parfois vous essayez de demander la raison de la misère des Sénégalais, on vous répond : « Vous savez, les Libanais possèdent la presque totalité du petit commerce, alors les indigènes n'ont que la possibilité de se faire cireurs ou contrebandiers. »

Cherchant votre chemin, vous vous adressez à quelque passant. Aimablement, il vous l'indique, vous accompagne même et, dans la conversation, vous apprend qu'il est fonctionnaire de l'Etat, chrétien de confession, qu'il aime bien le président — d'ailleurs son fils s'appelle Léopold Sedar —, que le Sénégal est un pays démocratique et laïc... Et si vous demandez pourquoi le Parti Africain de l'Indépendance est interdit, le fonctionnaire de l'Etat vous répond avec un soupçon d'agacement : « Mais ce ne sont même pas des communistes. De simples opportunistes. D'ailleurs, le président — toujours lui —, s'il cite Teihard de Chardin, n'omet pas Marx et Engels, et même Lénine. Hé oui. »

Enfin, quelque peu fatigué par ce nocturne footing, vous rentrez à votre hôtel, un peu exaspéré par le fait qu'un festival de la négritude se tienne dans la capitale d'un pays dont le dirigeant avait cru devoir appuyer les thèses françaises sur l'Algérie. Mais, tout de même, les choses ont peut-être un peu changé. Hé bien non, le lendemain, on reçoit Foccart, le chef des barbouzes gaullistes, avec tous les honneurs dus à un chef d'Etat et vous apprenez que les étudiants sont en grève, à la désapprobation de tous les fonctionnaires de l'Etat.

Et la question suivante se pose d'elle-même : « Que peut signifier, en 1966, le concept de la négritude, support idéologique de ce festival ? »

Le nègre existe-t-il encore ? En sommes-nous toujours à la nécessité de racialiser la pensée ?

Senghor définit la négritude comme « **l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des noirs... Une pierre d'angle dans l'édification de la civilisation de l'universel, qui sera l'œuvre de toutes les civilisations différentes — ou ne sera pas.** »

Définition généreuse et teintée d'un humanisme candide, mais dénuée d'objectivité. Car la négritude n'a été rien d'autre qu'une réaction raciale violente du monde négro-africain et de la diaspora nègre en face de la monstrueuse et inhumaine entreprise de déculturation et d'assimilation entreprise par les métropoles blanches et exploiteuses. S'assumer complètement en tant que sales nègres ou que niggers, pour les Africains, et revendiquer leurs grands-pères esclaves déportés d'Afrique dans les cales sordides de négriers, pour les Américains et les Antillais, telle a été la forme de lutte entreprise par les noirs du monde contre la dépersonnalisation.

Il est d'ailleurs symptômatique que le monde africain colonisé n'ait tenu à s'affirmer culturellement que face à l'Occident impérialiste et non face à toutes les autres civilisations (chinoises et autres).

Mais au-delà de ceci, que peut représenter la négritude à une époque caractérisée principalement par la décolonisation et l'accès de la plupart des pays africains à la souveraineté nationale. Rien ou à peu près rien. Les problèmes des Noirs mozambicains sont radicalement différents de ceux des Noirs de Los Angeles, qui n'ont aucune commune mesure avec les problèmes des Sénégalais et des Kenyans, du fait que le nègre n'existe plus. Qu'il a disparu pour faire place à l'homme africain, produit historico-social spécial, qui doit faire face à des problèmes économiques et culturels au même titre que le Cubain ou le Coréen. Il ne faut donc pas oublier que « **les histoires raciales ne sont qu'une superstructure, qu'un manteau, qu'une sourde émanation idéologique revêtant une réalité économique.** »

Ne pas reconnaître que prôner la négritude c'est confronter des pièces et comparer des sarcophages, revient à vivre en dehors de son époque et trahir l'avenir de l'Afrique. C'est à partir d'une libération économique et sociale effective, condition d'une véritable révolution, que les deux cultures, nationale et celle de l'ancien occupant, peuvent s'affronter et s'enrichir réellement, l'universalité n'étant, pour parodier le président-poète, que la prise en charge du relativisme réciproque de cultures différentes — en excluant définitivement toute forme d'hégémonie.

---

mohammed jabir

Cette étude a été écrite dans des conditions qui ne permettaient pas à son auteur d'avoir la documentation nécessaire à l'élaboration d'un texte véritablement analytique. C'est une suite de notes que nous livrons telles quelles parce que nous considérons qu'elles soulèvent un certain nombre de problèmes en ce qui concerne un aspect très important et souvent falsifié de notre culture populaire.

Composition Folklorique (Etude du terme Halka)

Musique et rythmes inspirés de l'ensemble folklorique national, mais aspirant à une certaine synthèse, tant par les thèmes, que par les formes. Etude des constantes rythmiques de l'ensemble folklorique, par delà le régionalisme. C'est surtout sur la base des thèmes nouveaux que devra s'élaborer cette rythmique nouvelle, conçue comme réunification de l'expression (ce qui n'exclue pas la variété, mais enrichit chaque région de l'apport des autres), car l'expression sera devenue consciente.

La halka ainsi conçue devra être une anthologie vivante de l'ensemble paysan national. Anthologie sur deux plans :
— celui de la vie concrète (problèmes posés à la paysannerie).
— celui du folklore proprement dit.

Anthologie vivante au sens plein du terme, car conçue comme un effort artistique vers l'expression consciente.

Le travail sera à entreprendre avec paysans et citadins à la fois. Ce qui implique une étude systématique des formules rythmiques. Ceci permettra de définir des constantes, aptes à une synthèse plus riche. Ce n'est pas un effort artificiel. Les formules régionales correspondent à un cadre sociologique essentiellement régionaliste. Aujourd'hui, la nécessité historique de créer une conscience unique sur la base de la nation, doit donner lieu à une expression populaire, disons unifiée, et à la mesure des données actuelles.

Evidemment, la chose sera orientée. Le folklore en tant qu'expression est bien disparate ; mille thèmes y ont cours, analysables sur les plans sociologique et artistique. Il s'agit aujourd'hui de partir d'un projet. L'expression déterminera à l'avance son objet et son but. Elle sera expression — si l'on tient compte de ce que le floklore jusqu'ici est expression en soi, pour soi, dans les limites du groupe — pour la paysannerie en dehors des contingences régionales. Expression élaborée.

C'est dans le sens d'une évolution du folklore (vers la musique ? le théâtre ?) que s'inscrit cette tentative.

Thèmes d'expression

Introduction en solo du conteur, alors qu'au fur et à mesure apparaissent sous l'éclairage des personnages ou des files de personnages évoqués.

I — LE VILLAGE : les gens qui y restent.
ceux qui sont partis.
les moissons.

II — LA VEILLEE : sketches évocateurs (le moissonneur qui revient de loin, qui se présente, raconte son voyage, ses mésaventures).

Sketch sur les khebbaz (pauvres moyens, dépendance) ; suit une aventure cocasse sur les femmes (conteur en solo, puis intervention du groupe). Allégorie de la Femme qui apparaît petit à petit comme le symbole de la fête (épouse, amie, joie). Puis exubérance où tout le fond érotique et de jouissance se mue en la formation du cercle, en revendication du bonheur.

III — LA FORMATION DU CERCLE.

C'est un procédé à la fois d'ordre scénique et se rapportant au fond. C'est le moment de l'évolution, où le folklore devient épopée de la conscience. Fanon parle de ces exutoires que représentaient les danses effrénées chez les peuples

opprimés par la colonisation, jusqu'aux recoins de leur psychisme : surenchère de défoulements musculaires pour pallier à la contrainte psycho-musculaire. Le folklore fut aussi exutoire chez nous. Il l'est encore dans une certaine mesure. Dans une moindre mesure pour ce qui est du défoulement musculaire, mais plus sensiblement pour ce qui est de « l'équilibre interne » du groupe, compromis dans la vie quotidienne par les entraves objectives multiples.

Le cercle que nous visons est au contraire un cercle rationnel et volontaire. On ne s'y défoule pas ; on s'y regroupe ; on s'y reconnaît ; on ne s'y défend pas contre la vie quotidienne, mais on l'y assume ; on n'oublie pas, on devient conscient.

Pratiquement, cela peut se concevoir ainsi :

Dans les sketches évocateurs, les éléments de la halka sont ainsi isolés, disparates. Mais au fur et à mesure, avec la synthétisation des rythmes, les sketches (ou les épisodes de tels sketches) vont évoluer et devenir expression d'une réalité commune. Sur le découpage scénique, et avec les procédés d'éclairage, le groupe incohérent, hétérogène de la veillée va s'homogénéiser. Les éléments vont devenir complémentaires (groupes qui se répondent ; couplets repris successivement par tel ou tel groupe).

Le cercle sera le résultat de cette évolution. Tous les thèmes évocateurs étant cités, une fois élaborée l'exigence commune du bonheur, le cercle constituera le rassemblement harmonieux, par lequel seule l'exigence du bonheur peut être exprimée (un « ahouach » nouveau style ? Voir.)

Etudier : la composition des sujets rythmiques (synthétiques),
la composition de chants évocateurs, des solos du conteur, des couplets du chœur,
les dialogues intermédiaires ; dialogues des sketches qui tournent tous à l'expression rythmée (y mêler des proverbes).

Thèmes rythmiques à étudier

— Thèmes de groupes :
« Lhaït » de l'Atlas, du Gharb.
Ahidous. Ahouach.
Le cercle des plaines atlantiques, au Sud de Casablanca jusqu'à Marrakech.
Le cercle Oujdi.
— Solos :
Aïtas (Rif, Chaouïa, Haouz).
Chants à deux ou avec chœur (Chaouïa).
— Sketches :
Jamâa Lafna.
Improvisations (Gharb, Chaouïa).
Sketches Gueddari.

Techniques de synthèse rythmique

Les solos, siot du conteur, soit d'évocation, qui n'exprimeront que des réalités individuelles garderont un cachet régional pur. Ce qui aura changé, c'est le thème.

Les ensembles qui commenceront à se former seront soutenus par une mosaïque de rythmes différents, mais complémentaires, selon l'atmosphère à créer (moderato, crescendo, etc...) avec un refrain unique qui reviendra en leitmotiv pour ponctuer. Le refrain sera de composition particulière et innovée.

Le cercle final sera peut-être plus dur à réaliser, il brassera plusieurs genres, fera s'interpénétrer des rythmes différents, n'ayant plus le rythme seul pour objet, mais l'expression.

Sa composition devra suivre les thèmes et les moments à créer. (Séquence de la main volontaire qui s'ouvre, seule éclairée sur la scène, bientôt suivie par autant de mains qui s'ouvrent, alors que le cercle, déployé, avance).

Il faudra réunir un inventaire aussi complet que possible de rythmes, y procéder à des choix. Orienter de jeunes paysans à improviser tant qu'ils pourront les formes. Penser à la composition de rythmes innovés. Procéder à la composition des thèmes du conteur, des thèmes évocateurs et des thèmes du cercle. Ecrire des sketches ; les interférer aux rythmes.

bernard jakobiak

à haute voix :

Bernard Jakobiak — né en 1932 à Lens (Pas-de-Calais) — hérédité d'émigrants polonais, main-d'œuvre à tout faire en Rurh puis en France — a découvert tôt par la guerre puis l'usine les adultes : dégueulasses — a fui : vagabond euphorique fou d'efforts — s'est rajeuni en poésie découverte tard — oppose sa vitalité à l'alibi d'une culture faite par d'autres ; salue à ce titre Rimbaud et tout « barbare »...

Il y a une centaine d'années Charles Baudelaire aujourd'hui juché à « sa place », sur un socle imprenable, Baudelaire plat national dès le lycée, Baudelaire promu super-universitaire, super-homme-de-Lettres français, Baudelaire comparait les Français justement, à des coqs vindicatifs mais soucieux avant tout de ne pas dépasser les palissades ; on pourrait dire soucieux de digérer le neuf pour redorer, hausser, varier leurs palissades, valeurs sûres.

Pourtant il ne s'agit sans doute là que de ceux qui manient une plume.
Le premier à n'en pas vouloir de cette plume-palme posthume, de cette lourde hérédité qui fait que s'envase la parole dans la même trompette cocorico fumier l'un l'autre l'àquoi bon l'habitat luisant la patte orgueilleuse basse-cour le jabot plein de fines choses ;
le premier à prendre de la distance, à voir le grillage fin tressé, Rimbaud s'enfuit ; Rimbaud ne veut même plus prendre son poids
en avalant ses pierres précieuses,
cristaux taillés de main de maître pourtant.
« Illuminations »-illusions — voyez donc pour vous en
[convaincre, ces têtes chenues
en peser les sauts les silences, chercher
les clés qui ouvriront son perchoir de luxe à Rimbaud —
[l'ascension
n'entraînant personne
retombant en fumets d'oreilles intravertis,
c'est par là que se nourrissent les cerveaux biblioghages,
[les quelques-uns Français
lettrés. Gourmets.

Et Rimbaud le premier barbare entré par effraction dans le palais des Lettres françaises,
admis comme on admet dans les temps de débauche et d'ennui la canaille, Rimbaud repère la faille, l'élargit,
coin ahan brise la suite très généalogique
puis se retrouve pris :
l'encre calligraphie dans le désert français,
il s'était comparé jugé « race inférieure ». Rien à vivre.
FINI.

40 ans
pour que craque à nouveau la fissure.
Plutôt feutré pourtant, plutôt air de musique Apollinaire oppose littérature à poésie.
Mais il faudra l'horreur de la 1re guerre mondiale pour réveiller vraiment. C'est Tzara à Zurich.
On quitte les rayons policés des belles bibliothèques où on aurait sa place si l'on voulait se payer de travail et d'application sage : des poètes montent à Paris, affrontent
un public :
DADA — MORT A L'ECRIT
Face
à ce public
la parole détruit
l'écrit
détruit pour ce public en pensant à ce public
l'écrit
c'est-à-dire la spécialisation de la poésie française en l'écrit
celui, qui depuis 4 ou 5 siècles en France s'efforce
d'enlever la voix à la parole,
la voix
sans quoi
la parole
n'a plus de sang
plus de présent
plus d'effet
mais seulement l'illusion d'intériorité éternelle immobile
[universelle.
DADA contre cela. Face à ce public. DADA devait mourir,
[mourut.
Mais là revint l'écrit
Enrichi
il se fit habit neuf
« surréaliste ».
On a eu vent pourtant d'un autre public mais on s'est contenté de prendre sa carte du parti communiste.
L'intuition impulsive
de DADA
fut perdue de vue.
Un seul, tout seul méconnu par ses amis eux-mêmes
un seul trop seul
à tort et à travers
en bloc
s'efforça et parvint à refuser l'écrit
MIATLEV.
Seul
trop seul
il sombra.
Le silence. Ce n'était pas cela. Ni le Rien. Ni le « zen ».
De la prose moralisante.
Un seul
dans un air raréfié
s'est attaqué à ça.
Miatlev :
« Je me suis trompé » (1963)

En 1936 il écrivit pourtant : « Ce que tout cadavre devrait [savoir ».
Et la poésie là n'est pas l'image
la poésie n'apparaît pas à l'oreille-œil intérieur.
la poésie est l'énergie que doit trouver la voix.
Et Miatlev l'a pressenti puisqu'il prévient : « ce texte est à dire comme un monologue de théâtre, quand on est au-delà du bout du rouleau ». A DIRE.
Et alors c'est la parole mariée avec la voix : quelqu'un.
Si Miatlev avait alors découvert son public, l'autre public, [celui qui ne lit pas
il aurait davantage dit.

Je découvre le poème là où la voix porte la parole et la parole le geste dans l'euphorie de la communication avec un public :

son espace
sa portée.

Le poème dit dansé
mais pas théâtre
pas
sociabilité.

Précisons : parmi ceux bien connus ou un peu de quelques-uns, j'ai rencontré cette poésie dont je parle. Je cite : la plus grande partie de « Cahier d'un retour au pays natal », d'Aimé Césaire,
« quelle était noire ma légende » et « Dieu n'est pas avec ceux qui réussissent » de Miatlev, « Le Daba » de Martial Sinda, etc...

LA VOIX

Or la foule ne connaît de la parole que la chanson qui est fable intimiste. C'est sans doute pour cela qu'elle est si vulnérable dans les moments de crise, à la voix de qui la viole, car quelle que soit l'erreur assénée — fascisme, nazisme, racisme, hypernationalisme — c'est la voix vivante dans l'espace. On l'avait oubliée. On avait étouffé cette dimension humaine. Quelqu'un l'a réveillée à son profit. Les intellectuels sont désarmés : il ne s'agissait pas d'idées.

LA VOIX

dont les mathématiques et les sciences de tout ce qui n'est pas humain, n'ont que faire.
A ce sujet, le mutisme du peuple français est évident aussi bien dans la grande presse, le commerce et les arts divers que dans les pages de « la poésie populaire » rassemblés aux éditions Seghers et qui ne sont plus qu'un objet de musée sans plus d'effet que ces souvenirs chers aux touristes.

MUTISME

c'est-à-dire ignorance d'une dimension humaine. NANISME de petits-bourgeois dans leur voiture.
Dans ce domaine, mes amis Khair Eddine, Laabi..., la France est aussi sous-développée que le Maroc. Alors pas de complexe à l'égard de la littérature ; notre domaine est autre et merveilleusement vierge. L'outrance nous est permise si le souffle la porte.

POESIE : mouvement : erreur à vivre : ALLONS DIRE !..
Nous ne sommes pas de futurs livres.

couverture

mohammed melehi

illustrations	**dossier cinéma :**	**mohammed chebaa**
	poésie :	**mohammed bennani**

imprimerie
e.m.i.-tanger

Prix 2,50 DH

